MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1970 fascicolo 9/10

BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXI - fascicolo 9/10 settembre-ottobre 1970
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

RICORDO DI GIUSEPPE SALA

All'alba del 7 settembre 1970, dopo una penosa agonia durata più di due mesi, stroncato nel pieno vigore di una attiva esistenza, spirava il professor Giuseppe Sala.

Nato a Palermo il 24 gennaio 1916, dopo gli studi classici e quelli universitari che lo ebbero sempre appassionato e fervido cultore, e dopo una intensa attività nell'insegnamento, nell'editoria culturale e nella lotta politica, veniva a Roma per combattere su più vasto fronte la sua personale battaglia a favore della cultura e di quegli ideali morali e civili in cui credeva profondamente, sostenuto da una costante e integrale coerenza.

Il carattere combattivo, l'intelligenza talora vivacemente polemica, la inesauribile capacità di lavoro, l'entusiasmo unito alla generosità del temperamento di siciliano autentico, la volontà tenace e la chiarezza delle idee e dei programmi, fecero sì che egli si distinguesse nella

vita politica e in quella amministrativa, nell'attività giornalistica e nell'insegnamento, come promotore e come esecutore di iniziative.

Ai problemi della cultura cinematografica si avvicinò non con animo aridamente filologico, ma con spirito e formazione di umanista, come testimoniano i suoi apprezzabili studi di storiografia cinematografica, da «Desolazione e speranza nel cinema italiano di oggi» in poi, che gli valsero la cattedra di storia e critica del film presso l'Università di Genova, cattedra che egli ha tenuto fino alla morte.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che lo ebbe per lunghi anni infaticabile direttore, lo ricorda agli amici, e ai lettori di «Bianco e Nero», che Giuseppe Sala diresse dal 1951 al 1956.

RICERCHE

FRANCESCO ALBERONI

1 — Per iniziare questo esame conviene partire da una ispezione generale, e necessariamente astratta, delle condizioni dello sviluppo dell'informazione di cui il cinema, come produzione e consumo, è una parte. Ciò al fine di delimitare con una certa esattezza il nostro campo di indagine e, soprattutto, di mettere a punto delle ipotesi. Data la dimensione di questo saggio l'inquadramento generale non può essere che semplificato ed apodittico e diventa necessario rimandare ad altre fonti di informazione. Per quanto attiene alle conclusioni, esse devono essere considerate semplici ipotesi, ed oltrettutto molto schematiche, a partire dalle quali può essere compiuto un lavoro più preciso.
Stabiliti questi limiti partiamo dall'osservazione che l'attuale fase di sviluppo delle forze produttive è caratterizzato dal fatto che la conoscenza (scientifica) socializzata è diventata un fattore di produzione [1]. Ho detto socializzata per indicare che essa diventa fattore di produzione combinandosi con gli altri fattori in tutti i punti del processo produttivo. In un sistema capitalistico questa combinazione deve avvenire attraverso una divisione del lavoro tale da dare il massimo profitto al capitale. Il controllo di questo nuovo fattore e la sua finalizzazione come forza produttiva produce, come avveniva in passato per la terra, più tardi per carbone, petrolio, etc. e per il lavoro, un conflitto di classe che domina la nostra epoca.

La socializzazione della conoscenza come fattore di produzione peraltro non avviene né in modo uniforme né in modo casuale. Vi è una frazione trainante della economia in cui il suo ingresso è stato più accentuato. Questo settore dell'economia può essere chiamato, per semplicità, settore conoscitivo ed è costituito da quattro sottosistemi produttivi:

a) la cibernetizzazione della produzione di manufatti e della burocrazia;
b) l'industria dell'informazione;
c) la scuola;
d) il terziario conoscitivo non automatizzabile.

[1] F. Alberoni, « Classi e generazioni », Bologna, Il Mulino, 1970 e A. Touraine, « La società postindustriale », Bologna, Il Mulino, 1970.

APPUNTI SULLA EVOLUZIONE DEL MERCATO CINEMATOGRAFICO

Lo sviluppo economico moderno dipende dall'esistenza di un flusso (scambio) fra questi quattro sottosistemi. Se non c'è input-output fra tutti e quattro i sottosistemi si costituiscono delle « zone » sottosviluppate a bassa produttività e questo rientra, a sua volta, come componente della lotta di classe e per il potere. L'industria dell'informazione deve anch'essa essere inserita in questo processo di scambio per poter ricevere e scambiare i suoi prodotti con gli altri sottosistemi. In questo processo i settori tradizionali dell'informazione hanno ad un tempo un problema di identità e di pubblico. Ciò vale per:

la stampa periodica;
il libro;
le comunicazioni interpersonali - telefono poste telegrafo;
il cinema;
la televisione.

Per tutto ciò vale il problema, per esempio, di ricevere input e dare output al settore cibernetico, ma anche alla scuola (diventata di massa in forza della socializzazione della conoscenza). Così è probabile che il cinema finisca per produrre per la Televisione ma la produzione televisiva a sua volta sia « venduta » attraverso le videocassette alle scuole e ai privati, etc. Tutta l'organizzazione produttiva ed istituzionale corrispondentemente entra in crisi. Per esempio la Televisione, attraverso l'impiego dei satelliti e, in minor misura, con le « cassette », perde il suo carattere monopolistico e quindi da modalità di espressione ufficiale-generale diventa parte. Questo destino dell'*ente* prefigurato sul piano tecnologico si manifesta già da ora. La crisi politica al vertice della TV esprime il suo mutato ruolo nel sistema industriale informativo.
Nel contempo la produzione cinematografica (che era parte) diventa vendibile in misura maggiore alla TV e anche ai grandi complessi privati internazionali che producono e distribuiscono le videocassette dove si sono consorziate industrie elettroniche, industrie che controllano i canali (tipo Bell), editoria e case produttrici cinematografiche. Il problema di questi complessi è di costruirsi un mercato e di raccordare produzione e consumo pubblico e privato. Il pubblico del cinema pertanto, come era già avvenuto con la televisione, sfugge alla casa produttrice cinematografica e alla abituale distribuzione, e sarà ricomposto e ridefinito come mercato a più alto livello. Questo non

tanto perché spariranno le sale del cinema ma perché la possibilità di produrre prodotti vendibili dipende dal mercato globale a cui si rivolge chi commissiona o produce la « pellicola ».

C'è però da precisare che il processo di trasformazione del mercato tecnologico *avrà tempi più lunghi* di quanto la forza attuale dello sviluppo tecnico consenta. Esso perciò va considerato uno scenario a *lungo termine*, rilevante solo in quanto influenza già *ora* la lotta economica e il mercato.
Per esempio il costo delle videocassette è tale da non prevederne la diffusione come bene di consumo privato di massa per un certo tempo. Oggi l'acquirente potenziale è solo una impresa che ne fa un uso collettivo, o qualche agiato.
Analogamente la regionalizzazione della TV e l'accesso a canali multipli attraverso satellite dipende da fattori politici nazionali ed internazionali che non troveranno una composizione a breve termine.
Il processo di sviluppo, come la configurazione del mercato, perciò dipende dalla configurazione globale causata dallo sviluppo della forza produttiva. La socializzazione della conoscenza come forza produttiva è destinata a creare centri internazionali di decisione e centri nazionali concorrenziali, nuove « élites » e un proletariato intellettuale come un sottoproletariato intellettuale che si affiancherà, in Italia, al tradizionale proletariato e sottoproletariato, data la relativa arretratezza del sistema economico del nostro paese. Il proletariato intellettuale come il proletariato tradizionale sono però classi in fieri, alla ricerca della loro identità umana, sociale e politica. Accanto al *conflitto* perciò ci sarà una ancor maggiore incertezza, *anomia* e perfino passività che può fare dei membri di queste classi potenziali consumatori del prodotto delle grandi corporations. Ciò non significa che non vi sarà ampio spazio per il dissenso e per una produzione artigianale con micro-mercati. Nella feudalizzazione internazionale del potere economico-politico, però, questa polverizzazione della produzione intellettuale potrebbe costituire la « campagna » attorno alle « città fortificate ». I luoghi del potere, le corporations, cercheranno di egemonizzare questa produzione quando si concentra, recuperandone il mercato di cui essa soddisfa le esigenze; altrimenti attingeranno ad essa per quanto loro serve e lasciando il resto « fuori ». E' nel « fuori » che si costituisce l'opposizione reale mentre è nel « dentro » che si ricompongono le strutture fondamentali del mercato. Il cinema *come industria* deve mediare questa contraddizione.

2 — Domandiamoci ora quali sono i tipi di informazione richiesti dall'attuale sviluppo delle forze produttive senza indulgere in avvenirismi ma tenendo conto del fatto che non descriviamo uno stato, ma un processo. Una prima tipologia può essere così costituita:

1) *Istruzione generale.* La domanda sociale d'istruzione è crescente e non c'è motivo di ritenere che debba diminuire. Anzi aumenterà.

2) *Istruzione specializzata.* Anche la domanda di questo tipo di istruzione è destinata ad aumentare con lo sviluppo dell'economia conoscitiva.

3) *Informazione d'attualità.* Già oggi costituisce una componente essenziale dell'orientamento nel mondo.

4) *Informazione e propaganda politica.* Se, come dall'ipotesi, aumenta la lotta di classe, sarà altamente presente e differenziata.

5) *Informazione orientativo-normativa.* Col venir meno dei *mores* tradizionali, il bisogno di modelli di identificazione, di suggerimento, di consiglio, etc. resterà vivissimo.

6) *Informazione sintetico interpretativa.* I suggerimenti, consigli parcellari, come le sollecitazioni politico-propagandistiche parcellari creano l'esigenza di una sintesi. Anche l'informazione d'attualità, bombardamento con stimoli eterogenei, richiede di essere interpretata. Corrispondentemente la gente cercherà strutture informative più sintetiche — convincenti ed esplicative ad un tempo. L'*anomia*, il disorientamento diffuso da un'epoca di cambiamenti e conflitti aumentano molto il bisogno di *sintesi.*

7) *Informazione evasiva.* Cioè il divertimento come fuga, proiezione, sogno sarà sempre una necessità soprattutto per i bambini.

Dati i diversi tipi di informazione vediamo ora come questi si distribuiscono per mezzi e per altri parametri quali età, classe sociale e tendenza alla diminuzione e all'aumento. Si può costruire la tabella riportata a p. 10.
Se questa tabella è corretta, il *cinema,* considerato quale *canale autonomo* (travasabile eventualmente domani in cassette) è legato alla *problematica dell'esistente* e trova la sua collocazione privilegiata nel settore dell'informazione sintetico-interpretativa ed in quella evasiva: la prima soprattutto per gli adulti ed i giovani e la seconda per i bambini.

3 — Per proseguire nella nostra analisi vediamo come il cinema attualmente si colloca nel quadro di quella che era stata chiamata cultura di massa [2]. Ma per far questo dobbiamo esaminare come questa cultura di massa è andata trasformandosi in rapporto alle trasformazioni produttive e alla lotta di classe di cui abbiamo parlato nel paragrafo primo.
La celebre analisi di E. Morin mostrava la cultura di massa come un complesso integrato sia a livello di mezzi che di pubblico che di contenuti. Essa era diffusa cioè da tutti *i mezzi,* andava a *tutti i pubblici* ed era *omogenea quanto a contenuto.*
L'ipotesi di E. Morin di una origine storica della cultura di massa appare oggi verificata [3]. Essa compare come « risposta » culturale, normativa della vita quotidiana in un quadro di riferimento di valori politico-sociali condivisi, alla crisi del '29. Si può oggi dire che essa consiste

a) nell'essere non conflittuale con l'ordine politico esistente, per cui non mette in discussione la legittimità della formula politica dominante ed evita domande al riguardo (*neutralizzazione ideologica*);

b) nel prevedere e normare una mobilità di reddito, *status* che si manifesta

[2] E. Morin, « L'industria culturale », Bologna, Il Mulino, 1963.
[3] F. Alberoni, « La società dei consumi », in *Statu Nascenti,* Bologna, Il Mulino, 1968.

nei simboli di consumo a partire da una piattaforma elementare: ciò che è dovuto a tutto (lo stock di *beni di cittadinanza* [4]);

c) nel configurare una selezione ottimistica dei problemi dopo aver ridotto tali problemi all'interindividuale: *cioè privatizzazione dei problemi e lieto fine*;

d) nel proporre un modello di vita familiare dove affettività, eros e sesso si integrano e si presuppongono;

	MEZZO PER ORDINE DI IMPORTANZA	UTENTI			
		SESSO	ETÀ	CLASSE SOCIALE	VOLUME DI ACQUISTO
ISTRUZIONE GENERALE	Scuola, libro TV, rivista, domani: videocassette	—	giovani adulti	superiore piccolo-borgh. operaia contadina	elevato in aumento
ISTRUZIONE SPECIALIZZATA	scuola, libro rivista TV, domani: istr. programmata e videocassette	maschi femmine	giovani adulti	proletariato p. burocratico	elevato in aumento
INFORMAZIONE DI ATTUALITÀ	TV seguita da stampa, radio, domani: TV-satelliti	—	media giovani	superiore p. burocratico, proletariato	costante
INFORMAZIONE E PROPAGANDA	Stampa, TV periodici	maschi femmine	giovani adulti	superiore proletariato, p. burocratico	in aumento
INFORMAZIONE ORIENTATIVO-NORMATIVA DELLA VITA QUOTIDIANA	Stampa, periodici TV radio	femmine	giovani adulte	superiore prol. burocr., prol. operaio	costante
INFORMAZIONE SINTETICO-INTERPRETATIVA	Libro, *cinema*, stampa, *periodici* domani: videocassette	maschi femmine	adulti giovani	superiore prol. burocr., (prol. operaio)	in aumento
INFORMAZIONE EVASIVA	TV *cinema*, stampa, periodici, libro domani: videocassette	maschi femmine	bambini adulti giovani	tutte	costante

[4] Identificati da D. RIESMAN in « Abundance for What » (1958); trad. ital.: Milano, Bompiani, 1969. V. anche F. ALBERONI, « Consumi e Società », Bologna, Il Mulino, 1964, cap. I e II.

e) nel fornire oggetti condivisi di riferimento per la normativa della vita quotidiana lungo tutto l'arco che va dall'esemplare al lecito, al tollerato, all'ignobile (élite del rispetto - divismo - underground nemici comunisti);

f) nel prevedere, nell'ambito della cultura generale, una segregazione per età normale (dating, etc.) con una identificazione adulto-giovane il quale però

TABELLA N. 1

Tipi	Mezzi generali Radio o TV a seconda dello sviluppo economico del paese	Mezzi parziali	Caratteristiche del sistema socio-politico (Esempi)
1) *Totalitari*	Gestiti direttamente dai pubblici poteri: sono strumenti educativi.	Gestiti direttamente o controllati affinché svolgano il loro compito educativo.	*Esempi: URSS, Cina* Il paese è profondamente integrato con mezzi totalitari, il consenso popolare è ampio e spontaneo, la fede ideologica forte. Partecipazione politica interna e di tipo passivo-consensuale. Non esiste un'area non politicizzata.
2) *Controllo monopolistico del potere politico*	Sono gestiti direttamente da pubblici poteri a fini educativi. Talvolta viene lasciata una piccola area neutrale, per es., musica.	Gestiti o controllati i più importanti. La opposizione si esprime in mezzi a scarsa diffusione.	*Esempi: Paesi africani come Ghana, Egitto, Guinea* Il paese non è profondamente integrato ma sussistono tradizioni diverse e forze politiche diverse. Una élite messianica detiene il potere e svolge una funzione di mobilitazione sociale. Partecipazione assai diversa con ampie aree non politicizzate.
3) *Pluralismo conflittuale*	Sono gestiti da un organo pubblico ma ampiamente neutralizzati.	Sono assai differenziati. Le divergenze ideologiche si manifestano appieno soprattutto nella stampa. Questo tipo di stampa ha bassa tiratura. La stampa ad altissima tiratura è anch'essa neutralizzata.	*Esempi: Italia, Francia* Il paese è molto integrato sul piano economico ma diviso in quello ideologico-politico. Partecipazione politica assai diversa e di tipo conflittuale. Forte istituzionalizzazione del momento politico e suo isolamento rispetto a quello sociale.
4) *Pluralismo consensuale*	Pubblici e privati sono espressione di diverse forze politiche che però condividono molti valori fondamentali.	Le divergenze si manifestano nella stampa che però può avere altissima tiratura.	*Esempi: USA, Inghilterra* Il paese è molto integrato sulla base di valori comuni tradizionali. Democrazia bipartitica e forte partecipazione socio-politica senza netta distinzione fra le due sfere.

[5] F. Alberoni, *Società, cultura e comunicazioni di massa*, in « Questioni di sociologia », Brescia, Ed. La Scuola, 1965, I, p. 499.

è definito (e costruito) come interprete autentico dei valori dominanti (infanzia adolescenza = autenticità = conformismo autentico e non opportunistico). L'esportazione di questo pattern culturale è avvenuta fondamentalmente attraverso l'aumento dell'area neutralizzata di cui al punto a). Grazie a ciò era ancora possibile nel 1964 [5] descrivere una matrice del tipo riportato nella tabella n. 1 a p. 11.
E per quanto riguarda la direzione dell'influsso si aveva una matrice del tipo [6]:

TABELLA N. 2

	PAESI (esempi)	CARATTERISTICHE
1) Epicentro culturale	STATI UNITI	Vi è integrazione fra piacere e dovere e fra i diversi sottosistemi politico, economico e della « cultura di massa » (bisogni e piaceri privati).
2) Area di acculturazione elevata	Alcuni Paesi come la GERMANIA OCCIDENT.	Il quadro è simile al precedente ma vi sono aree non influenzate e isolate. Esiste, nella tradizione culturale, la separazione fra piacere e dovere. Gli USA sono un polo di riferimento positivo.
3) Area di acculturazione parziale	Paesi come l'ITALIA, la SPAGNA, il GIAPPONE	La « cultura di massa » è di origine esogena e si acclimata in una area neutrale, separata nettamente dai sottosistemi politico e religioso che però insidia e ne è insidiata. Gli USA sono polo di riferimento controverso.
4) Area di disintegrazione	Molti Paesi dell'America Latina: VENEZUELA, ARGENTINA, BRASILE, SAN DOMINGO, etc.	La « cultura di massa » è esogena e disgregatrice perché provoca una rivoluzione delle aspettative crescenti che disorganizza il sistema preparando la strada alla fase anomica da cui il sistema esce solo con una nuova sintesi culturale.
5) Area delle nuove sintesi culturali di opposizione	L'URSS nel passato, oggi soprattutto la CINA	Il sistema sociale esce dall'anomia con una sintesi culturale in cui le istanze della « cultura di massa » sono in piccola parte assunte, in buona parte rimandate al futuro e, in parte considerevole, espulse e combattute. Gli USA diventano polo di riferimento negativo.

Proprio a partire dal 1960 si è andata manifestando, nell'ambito di questa cultura, una contraddizione che ha le sue radici strutturali nei mutamenti economico produttivi di cui abbiamo parlato e che ha portato dapprima

[6] Ibidem, p. 511.

a) alla messa in crisi dei valori privati-familiari e delle istituzioni corrispondenti attraverso cui avveniva ogni mediazione con la formazione di una cultura giovanile (beat) su tesi antiautoritarie, antisuccesso, antimilitaristiche, etc.;

b) il liberarsi dell'eros disgiunto dal « dovere » con tesi « sex without love », droga e quindi erotismo e poi pornografia;

c) una ricomposizione comunitaria da cui il mondo « hippie ».

In un secondo tempo

a) la rivolta si sposta sul piano politico contro le istituzioni (deneutralizzazione) con fenomeni quali i « black panthers », SDS, il M.S. etc. Compare la violenza come *violenza contro*;

b) contemporaneamente la segregazione fra generazioni diventa politica, la cultura di massa si confina nella televisione fra le mura domestiche per adulti e bambini;

c) la vita sociale si contrae attorno ed entro santuari o del potere (aziende, clubs) o privato-familiari (casa) o dell'opposizione (*segregazione antagonistica*);

d) scompare o si riduce l'importanza della « vita notturna » della città come svago. La città americana di notte diventa « pericolosa », la gente si rifugia nelle case dove *aspetta* che le arrivi l'informazione (TV, videocassette, domani terminali); fuori restano gli *out.* La sala cinematografica corrispondentemente perde di importanza come luogo di ricomposizione di una esperienza *interclassista e interpersonale condivisibile.* I diversi mezzi, preso atto della caduta di una *cultura condivisa,* cioè della formazione di una segregazione antagonistica e del conflitto, rinunciano ad essere di fatto *mezzi generali* e si rivolgono a pubblici particolari, con ideologie particolari. E' in questo quadro che il cinema americano sceglie un pubblico particolare, quello giovanile e produce film come *Easy Rider*, *The Strawberry Statement*, *Woodstock*, *The Revolutionary*, etc. (Negli USA anche *Zabriskie Point* va allo stesso pubblico.) Allo stesso modo il cinema può cercarsi un mercato pornografico da veicolare in altri circuiti.

Se ora torniamo alle due tabelle troviamo che nella tabella n. 1 nei tipi di paese 3) e 4) a pluralismo conflittuale o consensuale *l'area neutralizzata è andata progressivamente riducendosi* e, per quanto riguarda il cinema, questo può essere considerato ormai un mezzo parziale anche in USA. La tabella n. 2 ci appare poi radicalmente alterata perché lo stadio di « acculturazione parziale » ormai vale per lo stesso epicentro culturale per cui scompaiono le prime due righe della tabella. All'interno dello stesso epicentro cioè si è costituita una polarità. Al posto di paese = epicentro culturale, ormai va posto il concetto di *potere e cultura egemonica* che si scontra con una *cultura alternativa* nell'ambito degli stessi USA e perciò, a maggior ragione, in quelli ad acculturazione parziale.

4 — L'esame compiuto ci mostra che la « crisi » del cinema è connessa allo sviluppo delle forze produttive e alle ricomposizioni-conflitti di classe che

ne conseguono, alla differenziazione e all'anomia. Ciò è più evidente in USA; infatti:

a) dopo essere diventato un mezzo generale accanto a un altro mezzo generale, la TV, avviene un processo di specializzazione funzionale per cui il cinema svolge soprattutto una funzione sintetico-interpretativa ed evasiva contro funzioni più complesse svolte dalla TV. Contemporaneamente avviene la familiarizzazione-privatizzazione della fruizione dell'informazione (l'informazione ti raggiunge nella sede dell'abituale convivenza) secondo il modello della TV (e domani nello stesso modo con le cassette e i terminali);

b) a questo il cinema risponde concorrenzialmente con un rilancio della spettacolarità (cinemascope, etc.) che richiede una fruizione collettiva in sale attrezzate. Però il procedere della conflittualità culturale e politica rende sempre meno facile riunire una *audience interclassista e intergenerazionale*;

c) successivamente il cinema, per trovare un mercato, prende atto della frattura esistente nel sistema culturale-politico e sceglie pubblici particolari rinunciando a porsi come mezzo generale interclassista ed intergenerazionale. Così facendo costringe la TV a gestire quanto resta della vecchia cultura di massa (coi film di repertorio, la pubblicità, etc.) però non è in condizione di ristrutturare organicamente la *sua audience* che raggiunge nelle tradizionali sale cinematografiche;

d) a questo punto si pone al cinema l'alternativa, a), di produrre per un canale che raggiunge il consumatore assecondando la tendenza attuale della fruizione privato-domestica, cioè vendendo alla rete TV e, domani, trasferendo il suo prodotto su cassette da vendere come i dischi, oppure, b), operare a ristrutturare i canali e la ricomposizione degli spettatori (nuovi tipi di sale, club, circoli culturali, etc.) in base all'ipotesi che la fruizione domestica sia una fase transitoria e che la domanda sociale troverà modo di ricomporsi fuori dalla domesticità;

e) sul piano dei contenuti, dopo la frattura della cultura di massa, poiché le basi del conflitto sono di tipo strutturale, è difficile, almeno a breve scadenza, prevedere una nuova unificazione dei temi culturali cinematografici sul tipo di quella che si ebbe fra il 1930-60. E' probabile che si vada incontro ad una fase di differenziazione condizionata:

1) dalla domanda dei circuiti TV;

2) dall'esistenza di un pubblico che respinge i contenuti di questi circuiti e cerca o sintesi interpretative su problemi socio-politici attuali o evasione di tipo particolare (erotismo, etc.);

3) dalla ricomposizione classista della società per cui certi modelli residenziali agiati potranno essere serviti a domicilio da apposite reti interne alimentate con prodotti ad hoc, mentre altri circoli, club, associazioni, etc. potranno domandare tutt'altro tipo di prodotto;

4) dalla segregazione bambini-adulti. In questo quadro diventa molto importante il *prodotto per l'infanzia*, sia esso di uso domestico, sia da fruire in apposite istituzioni, a cui si chiederà una forte *integrazione fra momento*

lucido e momento normativo, esattamente cioè quanto forniva a tutti, un tempo, la cultura di massa.

5 — Il cinema italiano. I processi descritti, che riguardano fondamentalmente l'epicentro economico-politico nordamericano, non sono trasferibili pari pari all'Italia. Accanto alla cultura di massa in Italia vi è stata, dal dopoguerra, una sottocultura cinematografica nazionale che, prima col neorealismo, poi con la commedia all'italiana, ha *mediato* criticamente il rapporto fra una cultura esogena, dei consumi, e le problematiche private che scaturivano dal contesto sociale italiano. Almeno una parte del cinema italiano è stato coscienza critica (sintetico-interpretativa) rispetto alla TV e alla stampa periodica di massa ed ha svolto una funzione complementare anche sul piano dello svago. Ma lo sviluppo delle forze produttive e la conseguente mondializzazione del mercato ha prevalso su questa sottocultura ed è iniziata una ampia produzione per un mercato non italiano. Intendiamoci, anche i prodotti « pregiati » del cinema italiano avevano trovato collocazione all'estero, ma la gran parte della produzione aveva una destinazione prevalentemente interna. All'estero film quali *Ladri di biciclette* prima e *Divorzio all'italiana* dopo andavano come pezzi d'autore nello stesso modo che da noi giungeva *Rashomon* da parte della cinematografia giapponese. Sono semmai i film mitologici prima e poi il western all'italiana a caratterizzare il secondo momento, insieme alle coproduzioni. Ma ancora il primo Antonioni rifletteva la crisi della borghesia italiana colta, come Virginia Woolf quella dell'intellighenzia USA. Con la mondializzazione del mercato e l'inutile ricerca di un comun denominatore per il mercato mondiale, compito cui si accinsero gli italiani con gli americani, si arriva anche alla spaccatura ideologica di cui abbiamo parlato. In Italia questa spaccatura viene registrata ma non provoca una risposta produttiva. Si stacca una avanguardia critico-sarcastica (*Cuore di mamma* di Samperi, *Porcile* di Pasolini, i film di Carmelo Bene) ma non trova un pubblico neppure tra i giovani. Continua invece la commedia all'italiana, con il recupero di qualche contenuto politico (per es. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Petri, *Dramma della gelosia* di Scola) ma in cui il momento comico evasivo prevale, in genere, nettamente su quello sintetico interpretativo. Perciò ora, pur essendoci spaccatura ideologica, il cinema italiano non fornisce prodotti né per i « conservatori » né per i « ribelli », aspirando a prendere « tutti » ma senza affrontare il loro problema di identificazione umana, sociale, prima che ideologica. Ora, il « tutti » è il mercato che attualmente viene monopolizzato dalla televisione ma che questo mezzo è sul punto di *perdere*, proprio perché ormai essa stessa sta diventando *parte*, come in USA, essendo voce dell'ufficialità, dell'« establishment » e comunque incapace di fornire risposte sintetico-interpretative all'attuale crisi di coscienza e d'identità. Ora proprio il cinema può fornire questa risposta. Il successo di un film come *I girasoli* mostra quanto sia aperto il pubblico al riguardo. Concludendo, in Italia il cinema si era posto, fin nel dopoguerra, come mezzo parziale (di parte) e ha cercato di diventare mezzo generale negli anni successivi al 1960 per essere immediatamente coinvolto nella frantumazione ideologica interna (anomia) ed in quella che, attraverso il cinema americano, veniva importata.

Se, come abbiamo detto nel primo paragrafo, la lotta di classe, il diffuso disorientamento (anomia) e la spaccatura ideologica, debbono essere considerati normali, almeno per un certo numero di anni, il tentativo di recuperare la totalità con un'unica formula è fallito in partenza. Ma questa conclusione non significa che allora il cinema, essendo di parte, può trovare un mercato nel settore dell'informazione propaganda ideologico-politica: è una tentazione molto forte ma che porta ad una strada sbagliata. Il suo settore privilegiato resta quello sintetico interpretativo ed evasivo (anche per l'infanzia). Soprattutto il primo non ha concorrenti consistenti negli altri mezzi e perciò se non si sviluppa e trova un mercato è *anche* per una incapacità di invenzione culturale che soddisfi la « fame » di sintesi interpretativa. Si tratta di una domanda culturale di mediazione fra l'assalto quotidiano di esigenze contraddittorie e di fatti frantumati e il bisogno di orientamento interiore; di comprendere ciò che accade e « sentire » quale è il tuo posto, identificare ciò che sei e quindi come atteggiarti e agire. E' in questo campo che il momento ideologico-politico va recuperato (e quindi il cinema sarà sempre di parte) ma nella problematica concreta dell'uomo che non è riducibile senza residui a politica e tantomeno a formuletta ideologico-propagandistica.

Questo per il mercato più ampio. Vi sarà poi sempre un micro-mercato politico, uno erotico, ed anche un mercato nel settore dell'istruzione generale ma più come *soft* per altri mezzi che come prodotto da proiettare in sala.

6 — Dal punto di vista dell'identificazione di un mercato per il prodotto cinematografico, quanto abbiamo detto ci permette di identificare una variabile che acquista sempre maggiore importanza: la modalità di fruizione dell'informazione. Nel « cinema » tradizionale la gente *andava* a ricevere l'informazione in un apposito ambiente: dopo la TV e con lo sviluppo dei nuovi mezzi che impiegano lo schermo televisivo la gente tende ad *aspettare* l'informazione nel luogo dove si trova. Il che non significa che non scelga o non desideri scegliere anche se, nell'attuale fase monopolistica della televisione, il momento passivo prevale nettamente. La situazione dell'andare e del ricevere sono intrinseche al mezzo tecnico impiegato anche se questo particolare mezzo si è sviluppato a partire da un certo tipo di società e di cultura (la cultura di massa, con l'« american way of life » di cui abbiamo parlato e la corrispondente familiarizzazione-privatizzazione). Se le condizioni sociali hanno generato il mezzo ora però il mezzo condiziona l'organizzazione sociale. Le grandi imprese, stante l'attuale fase di sviluppo socioculturale, non possono fare a meno di progettare *soft* per una fruizione privata e non di aggregato, com'era quella del cinema. Questa fruizione privata può essere compiuta

a) dall'individuo isolato;

b) dalla famiglia, come attualmente avviene per la TV, cioè da un *gruppo* estremamente stabile ma che ha al suo interno grandi contraddizioni (uomini-donne, bambini-adulti etc.);

c) da amici, cioè sempre da un gruppo, come ora avviene, entro e fuori le mura domestiche, per i dischi o le audiocassette;

d) da gruppi professionali, aziendali, club, scuole, etc., che comunque sono prefigurati prima dell'udienza e non si costituiscono estemporaneamente attorno all'informazione (come avviene nel cinema e nel teatro).

In tutti i casi ci troviamo di fronte a *gruppi*, non ad aggregati. E' l'unità del gruppo quella che tende a diventare l'unità di fruizione. In altre parole *il cinema* deve porsi il problema di affrontare il piccolo gruppo come consumatore finale. Ma non il gruppo costituito artificialmente nel cineforum [7] o con qualunque altro accorgimento, ma il piccolo gruppo come si costituisce spontaneamente al di fuori dell'esperienza spettacolare e che dal luogo da lui scelto chiede l'informazione che lo interessa. Il che non significa che questi stessi gruppi, o il gruppo, non si riunisca in una « sala cinematografica », ma è probabile che sempre di più la « sala » sarà quella già scelta per altre funzioni, o comunque parte di « territorio » multifunzionale (anche sul piano informativo) come è già oggi la casa e il club o il bar o qualsivoglia altra « istituzione » che potrà essere inventata.
E' probabile che le imprese, in una prima fase, basandosi sull'esperienza televisiva che produceva una *audience* essenzialmente domestica, pensino soprattutto alla « famiglia », al massimo famiglia+amici, come luogo privilegiato. Se l'interpretazione precedentemente esposta sulla crisi della cultura di massa è corretta, non è affatto detto che le cose vadano così. C'è perlomeno il dubbio che la fruizione collettivo-familiare non regga ad una ampia differenziazione qual'è quella che si prepara. Convogliando messaggi disparati e contraddittori nello stesso terminale si creano contraddizioni insolubili fra i suoi fruitori. Anche per la famiglia oggi il cinema rappresenta un momento di riappropriazione privata (vanno al cinema i genitori lasciando a casa i bambini — oppure gli amici e non i coniugi, etc.) e a maggior ragione questa esigenza sarà sentita in seguito.
In via puramente ipotetica possiamo concludere che, dopo una fase di fruizione dell'informazione attraverso aggregati (cinema), la televisione ha privilegiato il momento della fruizione familiare mentre l'attuale svolta tecnologia privilegerà le ricomposizioni elettive di gruppo.

E' necessario osservare che ad ogni nuova fase di sviluppo le forme precedenti non scompaiono, ma sopravvivono entro pubblici particolari o particolari sottoculture o per particolari funzioni. Questo lo si vede bene nel « concerto » e nel « teatro ». E' tenendo presente questo fatto che dovrà essere valutato il ruolo dei costi dell'informazione. La fruizione aggregata permetteva bassi costi al consumatore e costi ancora più bassi sono stati realizzati nella fase della televisione monopolistica in cui è il cinema come informazione di sintesi (prime e seconde visioni o club) che costa di più e, in forza di ciò, diventa un fattore di discriminazione sociale più forte della

[7] F. De Sanctis, « Il pubblico come autore », Firenze, La Nuova Italia, 1970.

TV, come già era avvenuto per il teatro. La TV non monopolistica (satelliti), il cinema tradizionale, le cassette, accanto ad altri mezzi vecchi e nuovi dovrebbero in futuro fornire « insiemi informativi » altamente differenziati per contenuto e per fruizione e, soprattutto, per prezzo, creando una fortissima *differenziazione* nell'accesso all'informazione pregiata. Questo, ripetiamolo, era stato, se non evitato, certo ridotto con la televisione monopolistica. E' probabile perciò che anche nei nuovi settori, attraverso la lotta politica, riappaia in qualche forma l'intervento pubblico al fine di assicurare uno stock di base accessibile a tutti. Se anziché studiare il mercato a breve termine vogliamo guardarlo a lungo termine mi pare che il marketing del cinema debba porsi anche questo problema.

WALTER ALBERTI
CONSIDERAZIONI SUL MONTAGGIO

« Quando la tecnica cinematografica sarà interamente adeguata alla dinamico-plastica, l'artista plastico scriverà le sue composizioni per film; apposite figure indicheranno esattamente il colore e la relazione tra le forme dopo di che tali schemi riceveranno l'espressione più perfetta e precisa attraverso mezzi meccanici ». Questa affermazione di Van Doesburg, il critico e teorico olandese legato al movimento neoplastico degli anni '20, non poteva certo tener conto dell'effettivo sviluppo della struttura del linguaggio cinematografico in epoche posteriori.

Tuttavia ancor prima dell'avvento del cinema sonoro e parlato, che ripropone le leggi del contrappunto e del nuovo montaggio dopo il 1928, le teorie sul montaggio cinematografico conoscono due centri focali che consentono la messa a punto di una serie di teorie il cui valore semantico è ancor oggi ineccepibile soprattutto se si accetta una volta per tutte il valore visivo dell'arte filmica.

A partire dal 1920, infatti, a causa del contributo dell'estetica d'avanguardia il cinema esce da uno stretto rapporto di consumo e dal ghetto della mera riproduzione meccanica per avvalersi dell'apporto di studi contemporanei sulla struttura del linguaggio.

Da un canto i movimenti « dada » tesi alla rivalutazione gestuale e neoplastica del segno spogliato di ogni riferimento antropomorfico, e dall'altro lato l'urgenza di trasferire il messaggio ideologico nelle immagini determinano una serie di focalizzazioni sul problema dell'organizzazione strutturale del film all'interno del linguaggio.

In altre parole la pura ricerca sulle forme, sullo spazio e sul tempo del linguaggio filmico prepara e preordina la nuova coscienza del film cinematografico, espressione autonoma di un nuovo mezzo artistico.

Nel corso della storia dell'arte si era già tentata l'organizzazione paradigmatica dei modi espressivi attraverso la soluzione di spazi e di tempi, cioè arte del tempo e arte dello spazio, arte la cui formazione semantica procede dall'organizzazione del tempo (o percezione nel tempo) e arte la cui formazione semantica procede dall'organizzazione dello spazio (o percezione nello spazio). La musica strutturata dal tempo e l'architettura strutturata nello spazio esemplificano questa concezione che però non risolve i numerosi problemi posti dal cinema.

D'altro canto la circolazione delle idee sui problemi dei mezzi di riproduzione è così scarsa prima dell'avvento dell'avanguardia storica postbellica che per mezzo secolo la fotografia vive ed opera senza suscitare interesse da parte della critica d'arte ufficiale. Tanto meno la fotografia viene trattata nella filosofia dell'estetica. Nel 1826, quando Niepce e Daguerre presentano i loro apparati foto-

grafici su lastra metallica, il loro lavoro è considerato un ritrovato meccanico per riprodurre la realtà, senza alcuna possibilità di costituirsi in autonomo mezzo di espressione.

Il cinema, nato nel 1895 come una sorta di superfotografia capace di riprodurre l'immagine della realtà arricchita dal movimento, a sua volta per alcuni anni rimane un mero mezzo di riproduzione meccanica benché se ne scopra subito la capacità spettacolare. Ma l'incremento del suo consumo, la sua fruizione di intrattenimento, non ostante la rapida diffusione e utilizzazione commerciale, non suscita che meraviglia, successo, popolarità.

La presa di coscienza della problematica estetica, lo studio organico della struttura del linguaggio appartiene, nelle sue grandi linee, a quell'epoca di totale contestazione e rivalutazione del « segno » o del « linguaggio » nata a cavallo dei movimenti dada, o neoplastici, o astratti, futuristi e comunque di rottura avanguardistica.

Perciò uno studio, come quello di Armando Brissoni, sulla struttura del linguaggio filmico di Hans Richter si colloca perfettamente in un arco di sviluppo oggi comprensibile e perfettamente giustificabile.

Egli afferma: « ...non è cosa strana proporre una indagine su un dato particolare come una ricerca filmografica operata in un periodo fondamentale per il rinnovo della cultura in generale e per le arti figurative in particolare. Le opere di Richter sono un doppio inserimento, nel senso della cinematografia strettamente correlata alla pittura, ridotta a semplici sembianti geometrici, nella loro nuova interpretazione ».

È appunto questo il concetto che ci preme affermare, e cioè una sorta di datazione della coscienza sperimentalistica nel cinema, il momento in cui questo mezzo, per un fenomeno generale di stasi produttiva e consumistica postbellica, si attarda a considerarsi, espande la propria area operativa fino ai limiti della scienza pura, fino alla coscienza cibernetica di nuovi spazi e nuovi tempi in ordine alle teorie del montaggio filmico.

Insomma ciò che si era sempre fatto, fissare le immagini nello spazio del fotogramma, ritmare il tempo nelle infinite combinazioni spazio-temporali del montaggio, studiare il rapporto dei tempi e spazi interni ed esterni al fotogramma diviene materia scientifica e non mera operazione del « fare ».

David Wark Griffith che nel 1912 firma già *The Battle*, un film della durata di circa 20 minuti, complesso e completo nella sua definizione narrativa, organizza lo spazio e il tempo in maniera singolare sulla semplice base del suo « sense of cinema ». Il famoso « finale alla Griffith », il suo contrappunto non è che una particolare scansione di tempi paralleli e cioè: la ragazza, durante le scorribande dei nordisti, sta per essere sopraffatta da un bruto ma a cavallo arriverà il suo salvatore. La sequenza alternata, ragazza in pericolo-salvatore che sprona il cavallo, ragazza in pericolo-salvatore che sprona il cavallo, fino al convergere delle due sequenze, il finale eroico del salvataggio e del duello, è un esempio semplice di una doppia struttura intuitiva. Griffith voleva creare la « suspense » e la partecipazione nello spettatore, coinvolgere i suoi sentimenti nel pericolo e dunque l'alternativa della sorte, l'incertezza della soluzione rendeva l'esplosione del finale estremamente conseguente.

La frattura di una narrazione che si svolge in uno spazio determinato e cioè la casa della ragazza, con l'inserimento di un'azione che si svolge in un altro spazio, cioè in aperta campagna, pone un problema di tempo. E ancora tale problema diviene complesso se si stabilisce un valore di tempo reale e di tempo fittizio o convenzionale. Nel film appare la contemporaneità dei due avvenimenti, ma

si tratta di una contemporaneità di comodo, una sorta di sensazione di contemporaneità in quanto il pubblico conglobava tale sensazione nella percezione mentale condizionata dalla storia. Un'indagine tecnico-scientifica ci permetterebbe di stabilire che il percorso del cavaliere, accettate le segnalazioni di luogo e di spazio del film, richiederebbe almeno due ore di cavalcata. L'aggressione alla ragazza si potrebbe svolgere nel giro di quindici minuti. Dunque questi tempi reali sono allineati in una sola e globale percezione temporale che ha un arco di quindici minuti. Parliamo dei quindici minuti convenzionali raffigurati nel montaggio delle immagini.

Ci rimane da dire che la sequenza in effetti dura non più di cinque minuti. Ed è in questo tempo reale, che scorre effettivamente sul nostro orologio e su quello dello spettatore, che nasce la valutazione del tempo reale rispetto a quello convenzionale. E anche all'interno del tempo convenzionale (i quindici minuti dell'aggressione) si pone il problema di un tempo reale che appartiene allo svolgersi degli avvenimenti illustrati nel breve film.

L'operazione di ricupero di una teoria dei tempi diviene abbastanza difficile quando alla pura struttura filmica si sovrappone una mente organizzata secondo dati schemi che sono all'esterno del film, ma che comunque pongono limiti e soluzioni predisposte. In altre parole la nostra cultura visiva, più si affina, più è capace di organizzare le percezioni visive secondo un rapporto cibernetico di causa ed effetto, di stimolo e derivazione che è al di fuori e al di là delle immagini.

D.W. Griffith non si poneva i problemi in rapporto alla semantica interna del mezzo e non si poneva problemi di struttura fini a se stessi, ma operava nella direzione del fruitore, cioè operava sul rapporto « impuro » tra il film e il pubblico, una sorta di ammiccamento capace però di arricchire il mezzo espressivo in maniera indiretta.

Quanto sia difficile percorrere il cammino meramente scientifico servendosi di opere in cui il linguaggio è posto al servizio della raffigurazione oggettiva, della narrazione, della suggestione, è presto detto.

Nel 1920 il regista francese Abel Gance con il film *La roue* affronta una sorta di « romanzo cinematografico » in cui la narrazione si avvale di molti mezzi espressivi e in particolare di un linguaggio di traslati visivi la cui disposizione spazio-temporale è destinata a creare nello spettatore forti emozioni. A causa di una crisi di disperazione un conducente di treno va verso il disastro. La scena all'interno della locomotiva con l'uomo che mette carbone nella caldaia è alternata con rapido susseguirsi di segnali ferroviari, rotaie, scambi. Rotaie-segnali-scambi, uomo e caldaia. Questo balletto prelude al disastro e il senso della catastrofe è accelerato dagli stacchi brevi di montaggio. Per quattro minuti la sinfonia *visiva* si svolge sullo schermo, condensando in quei minuti un tempo reale di almeno mezz'ora. Gli strumenti di bordo, il numero degli scambi, il mutare del paesaggio ci permettono di stabilire questo tempo reale. L'accettazione da parte dello spettatore di una significazione che « salta i tempi », di una raffigurazione « per sommi capi », è una sorta di riflesso cibernetico condizionato che consente al montaggio filmico i suoi rapporti di relazione, le sue forme ellittiche, i suoi traslati. Certamente il massimo rigore del montaggio, la capacità del cinema di utilizzare forme oggettive secondo uno schema autonomo non nasce solo dal mezzo, ma da un rapporto preesistente, contemporaneo o a posteriori che comunque è nella carica mentale dello spettatore.

In altre parole lo spettatore, per analogia, immagina che cosa vuole il soldato aggressore della donna, e sa già che cosa accade quando scattano i segnali di stop sulla strada ferrata e il treno non li rispetta. I tempi del film beneficiano di tempi predisposti nella mente del soggetto. La scienza del montaggio crea un

linguaggio di relazione non matematico? La condizione psicologica del fruitore gioca il suo ruolo e dà un apporto personale condizionato a sua volta dalla cultura generale visiva o no assorbita dal contesto sociale.

Questi due esempi filmici ci consentono di dire che il montaggio cinematografico, la strutturazione filmica del tempo e degli spazi non ha leggi assolute codificabili in equazioni. Il montaggio ha sue regole volte a un fine compositivo il quale non è a sua volta fine a se stesso. Il montaggio cinematografico non crea strutture per strutture, ma strutture per una lettura, quella dello spettatore. Il tempo e lo spazio cinematografici vengono organizzati non per assurgere a significazioni astratte, ma per consentire la fruibilità dell'opera filmica entro una cultura stabilita. Un'assenza di qualsiasi cultura non consentirebbe l'organizzazione del montaggio, ogni suo traslato andrebbe spiegato e riferito. Un'assenza di qualsiasi cultura sarebbe la fine del film come opera di relazioni spazio-temporali e traslati.

Potremmo anche fare uno studio sul rapporto tra la cultura media e lo sviluppo del cinema, stabilire un rapporto non casuale tra la specifica cultura visiva contemporanea e l'allargamento dell'area operativa del cinema. *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais, *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* dello stesso, *Blow up* di Antonioni, *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri non sarebbero stati fruibili, come sono stati visti da milioni di spettatori, se la cultura visiva di quest'ultimo decennio non fosse quello che è: con l'arte « optical » divenuta consumo popolare e la « pop art » alla portata dei bambini. Insomma l'opera filmica subisce a sua volta il condizionamento del tempo reale e la sua composizione strutturale può espandersi in diverse direzioni culturali.

Eppure il rigore scientifico può costituire il supporto di base del linguaggio non come è utilizzato, ma come *è*. E per questa operazione di ricerca di alcune costanti del linguaggio crediamo di poterci riportare alla purezza del segno assoluto scarnificato « dalle carambole psicologiche » che sono alla base della fruizione contemporanea. E ridurre il segno alla sua pura struttura significa appunto utilizzare le esperienze di Hans Richter, René Clair, Viking Eggeling, Ferdinand Léger, Luigi Veronesi, Oskar Fischinger, autori che hanno indagato le costanti del tempo e dello spazio nell'opera filmica assoluta, non narrativa, astratta, composta di segni e figure geometriche che escludono la deviazione del rapporto psicologico come dato interpretativo polivalente. È certo che gli studi spazio-temporali geometrico-assoluti saranno travasati nelle teorie del montaggio eisensteiniane sulle quali ritorneremo, ma la significazione ideologica strumentalizza un dato che nella genesi del linguaggio filmico deve essere esaminato allo stato puro, chiuso in una accettazione puramente filmica. E così prima fu il montaggio come « prassi operativa » della mente filmica e poi fu il montaggio come struttura del linguaggio puro e infine fu il montaggio come coscienza di linguaggio capace di evocazione ideologica.

Dice Hans Richter: « Nel 1921 Eggeling finì la prima versione della sua *Diagonalsymphonie* e io terminai il mio film *Rythmus 21*. Eravamo immersi in un mezzo espressivo completamente nuovo. Nel cinema affrontavamo non soltanto la orchestrazione della forma ma anche il rapporto del tempo. L'immagine singola spariva in un fluire di immagini che avevano un senso soltanto (quello geometrico) se aiutavano ad articolare un nuovo elemento: il tempo ». Ora per quanto riguarda *Diagonalsymphonie* si trattava di una composizione di linee diagonali al fotogramma che apparivano e sparivano secondo ritmi prestabiliti e per quanto riguarda *Rythmus 21* possiamo esemplificare ricordando che appaiono nel fotogramma un quadrato e due rettangoli: essi s'ingrandiscono e rimpiccioliscono secondo ritmi prestabiliti e secondo strutture omologhe.

Evidentemente il ritmo cinematografico scandisce un tempo oggettivo e un tempo percezionale e comunque la diversa distribuzione delle figure geometriche crea una correlazione tra lo spazio che esse occupano e il momento in cui compaiono. Tale ritmia diviene un « evento per se stesso » e, come nella musica, le tensioni e le soluzioni non possono avere alcun termine di paragone e quindi il puro fenomeno costruttivistico e strutturalistico appare in tutta la sua purezza e spoglio di riferimenti analogici.

« Le nostre ricerche — dice Richter — ci indussero a fare moltissimi disegni come trasformazione di questo o di quell'elemento formale, tanto una linea quanto una superficie. Erano questi i nostri temi e strumenti. »

L'affermazione chiarifica l'area operativa che tende a costruire una fenomenologia astratta al fine di studiare il comportamento di un « montaggio di puri spazi e tempi », una via obbligatoria attraverso la quale deve passare una possibile organizzazione logica degli elementi componenti della sinfonia visiva.

Il gioco neoplastico e strutturalistico di Richter e Eggeling, se ha una sua collocazione nella ricerca pura, non è che un preludio all'organizzazione del tempo e dello spazio come componenti dell'opera filmica vera e propria. E cioè il rapporto delle figure geometriche è un primo passo sperimentale, una interpretazione del segno filmico colto nel suo stadio primitivo. Ma è chiaro che il cinema di Griffith con i suoi tempi legati all'antropomorfismo e alle esigenze narrative persegue altri spazi e l'organizzazione di altre strutture. Le teorie di Richter, nate quando il cinema entrava nell'età adulta, rappresentano un momento di meditazione pura dietro la quale una materia contraddittoria e fantastica attende una classificazione e un ordinamento.

D'altro canto il teorico Béla Balázs nel suo « Der Geist des Film » (Berlino, 1931) intuisce i limiti dell'operazione dei neoplastici e degli astrattisti: « Nel disegno animato le forme significano qualche cosa, hanno un'affinità e questo è il loro senso. Ma il pittore svedese Viking Eggeling ha nel 1917 inventato il film astratto. Movimento di forme che non assomigliano a nessuna cosa, ma che sono forme pure, astratte che hanno senso e significato unicamente come tali. Ma hanno forse esse davvero un senso e un significato? Eggeling ha fatto scuola tra i pedanti delle teorie dell'arte. In tali film si muovono solo linee e superfici e il variare delle forme geometriche e lineari determina il ritmo plastico. Si potrebbero considerare come ornati in movimento. Ma l'essenziale dell'ornato è proprio quello di essere utilizzati, di abbellire o di caratterizzare qualche cosa ». Questo drastico giudizio di uno dei massimi teorici del cinema non deve comunque allontanarci dalla mera funzione di « studio » delle opere dei teorizzatori astrattisti. È innegabile che lo stesso Hans Richter sa valicare la pura organizzazione geometrica del tempo e dello spazio cinematografici e nel 1929 realizza *Vormittagspuk*, non più studio puro di linee e spazi ritmici ma balletto figurativo con una sottile vena inquietante di origine surrealista e dunque con « riferimenti » antropomorfici.

Intanto i cappelli che si muovono nella mattinata, le loro evoluzioni misteriose, i loro balletti, hanno certamente assai più riferimenti della pura circonferenza. Con Gertrude Stein diremmo « un cappello è un cappello, un cappello, un cappello ». In altre parole i ritmi e le scansioni del montaggio tendono all'effetto, all'utilizzazione degli spazi visivi per inserirvi volti sorpresi, pistole che sparano da sé, strade allucinanti. Questi elementi secondo un ritmo preciso ricreano il balletto surreale e magico. E l'elemento magico è il sottile rapporto che conquista e suggestiona lo spettatore. Ecco ricreato forse a dispetto dello strutturalismo e dello stesso Richter un rapporto con il fruitore. E tale fruitore non può essere meccanico. Se le composizioni di rettangoli potrebbero anche essere percepite da una macchina ciberne-

tica, i cappelli sarebbero percepiti dalla stessa macchina come figure geometriche circolari e in quel momento la macchina avrebbe fallito il suo compito interpretativo. Solo il pensiero e la mente dell'uomo possono trarre dalla presenza assurda e magica di questi cappelli che volano in ordinata formazione un brivido di inquietudine.

È forse a questo punto che l'essenza e lo spirito del montaggio, la sua « quiddità » assumono una precisa e attendibile configurazione come organizzazione di spazi e tempi non assoluti e astratti, ma relazionati al complesso meccanismo della percezione fisiologica, analogica, psicologica dell'uomo.

Quando nel 1924 a Berlino vengono presentati insieme *Entr'acte* di René Clair, *Ballet mécanique* di Ferdinand Léger e *Rythmus 21* di Hans Richter il pubblico tanto più inveisce quanto più le tre opere si avventurano nell'area dell'astratto. Ma tale reazione c'interessa poco e indica solo la diversa dose di immagini antropomorfiche contenute nei tre brevi film. Riesaminandoli in ordine rovesciato scopriamo che l'ultimo presenta pure forme geometriche, il secondo fa assumere a tali forme geometriche la funzione di intermezzi tra un gruppo di scene allusive e il primo presenta situazioni umanizzate e realistiche legate da analogie assurde che impongono una nuova lettura del testo visivo secondo legami surreali e « visionistici ».

Ballet mécanique e *Entr'acte* potrebbero essere dei « collages » in cui la combinazione delle figure non è statica ma esce come da una sorta di scatole cinesi. Eppure esiste un filo conduttore e ancora è la magia. Non per nulla dopo il funerale attorno alla riproduzione della Torre Eiffel tutti si mettono a correre e il ritmo subisce un'accelerazione addirittura dalla posizione della macchina da ripresa « in soggettiva » dentro i carrelli della giostra. Ecco una frattura « contro » il gioco di montaggio relazionato al nostro stadio culturale visivo. L'analogia corretta di montaggio sarebbe stata: funerale-soggettiva dal morto verso il corteo. Il carrello della fiera si sostituisce al feretro e l'effetto sconvolgente è ottenuto dalla sorpresa. Eppure dietro questa operazione c'è ancora il dato della nostra cultura visiva capovolta. Non si tratta dunque di una nuova proposta di montaggio surrealista, ma di un cambiamento del « punto di vista » in funzione della rottura del dato scontato.

L'apporto strutturalista di Richter opera nell'ambito di una legge geometrica ed equazionabile mentre l'organizzazione clairiana vuole la compilazione del meccanismo psicologico del fruitore e non è equazionabile.

Infatti se chiediamo a venti spettatori che cosa significano le scene di *Entr'acte* otteniamo venti risposte diverse, così come accade con le macchie di Rorschach per gli studi psicanalitici.

Ma se chiediamo a venti persone diverse che cosa significano le figure di Richter otteniamo una sola risposta: « sono rettangoli che si muovono nel tempo e nello spazio ».

E tutto ciò ancora per segnalare la diversa impostazione del problema che può essere scientifico, e ne abbiamo visto i limiti espressivi, o può essere espressivo, e ne abbiamo dimostrato i limiti scientifici.

Eppure nel contesto del linguaggio filmico non siamo in presenza di una contraddizione letale. Cioè tale contraddizione non ci impedisce di organizzare lo « spirito » del montaggio cinematografico secondo il tempo e lo spazio. È solo un avvertimento che pone dei vincoli pratici. Il mezzo cinematografico si presta all'una e all'altra soluzione. Può essere cinema di animazione e allora l'organizzazione del disegno, rispettati i tempi e gli spazi, si lancia verso l'astrazione o verso l'antropomorfismo indifferentemente; può essere cinema di consumo e allora il tempo e lo spazio divengono convenzioni di facile assimilazione consumistica o di mera

utilità e comodità espressiva, o possiamo essere in presenza di un'opera filmica retta da una coscienza sperimentalistica e avanguardistica e allora il montaggio può divenire fine a se stesso come un buco nero in mezzo allo spazio bianco della tela.

Esso non è che un punto di partenza e un punto di arrivo. Un nulla di cui però non si può fare a meno per stabilire un termine di confronto, una specie di piccolo insignificante minuto secondo che di fronte all'eternità è uno zero, ma di fronte a uno zero assoluto è un'entità spaventosamente grande e infatti sessanta minuti secondi fanno un minuto primo, in un minuto primo si può morire sei volte, almeno in un rapido montaggio cinematografico.

Per capire in termini chiari la trasformazione del linguaggio cinematografico dalla casualità alla astrazione scientifica, e da questa all'opera filmica intesa come crezione autonoma e indiscutibile componente dell'evoluzione artistica, possiamo segnare la data del 1925, anno di realizzazione di *Bronenosec Potëmkin* del sovietico Serghej Ejzenštejn. E poiché in questo autore maturano robuste teorie del montaggio cinematografico che si traducono in termini di espressione artistica universalmente riconosciuta il termine di paragone può avere un suo diritto inalienabile.

E così Ejzenštejn argomenta nel corso di una sua lezione: « Sappiamo che alla base della creazione della forma si trovano procedimenti di pensiero fondati sulla sensazione e sull'immagine. Il linguaggio interiore si trova precisamente allo stadio della struttura figurativo-sensoriale, non avendo ancora raggiunto quella formulazione logica di cui si riveste il linguaggio prima di diventare linguaggio parlato. E anche questo discorso interiore ubbidisce alla sua logica secondo una serie di leggi. Esse sono note e sono un riflesso della forma di organizzazione sociale e culturale... le leggi secondo cui si svolgono i processi del pensiero sensoriale equivalgono a "l'abito logico" del futuro... In accordo con queste leggi costruiscono norme di comportamento cerimoniali, usanze, linguaggio, forme di espressione... ».

E aggiungeremmo oggi che anche i « nuovi riti e nuovi miti » procedono dall'organizzazione sedimentata di istanze comportamentali che divengono di volta in volta chiavi di lettura formale e stimoli di nuovi linguaggi. In sostanza si viene ad avallare quell'orbita alla quale sono tangenti gli stessi pensieri e lo stesso meccanismo psichico che presiede alle leggi dell'organizzazione del tempo e dello spazio. E nel cinema esse non procedono da una pura astrazione strutturalistica geometrica, ma provengono dal fondo della coscienza dell'homo sapiens che organizza il suo « flatus cinematographicus » per esprimersi, dunque per dialogare con gli altri che egli presume simili a se stesso.

Ed ecco l'esemplificazione eisensteiniana che ci fa penetrare i moduli di organizzazione visiva.

Egli dice in *La forma cinematografica - Problemi nuovi* (« Film Form », 1949): « Consideriamo per esempio il più popolare dei metodi artistici, quello della cosiddetta *pars pro toto.* Tutti ne conoscono la forza e l'efficacia. Il prince-nez del dottore in *Bronenosec Potëmkin* ha messo salde radici nella memoria di chi ha visto il film. Al tutto (il medico) si sostituì la parte (il pince-nez) che rappresentava il suo personaggio. E accadde che lo rappresentasse in modo sensorialmente più intenso di quel che avrebbe potuto fare il medico stesso. E questo metodo è in realtà l'esempio più tipico d'una forma di pensiero tolta dall'arsenale dei processi creativi intellettuali primitivi. »

Si vede dunque come siamo usciti dal mero accostamento di linee geometriche spaziali, uomo-oggetto, per conglobare nella scelta dell'inquadratura degli spazi dietro i quali esiste un concetto reale: ad essi spazi è affidata una parte evo-

cativa o simbolica. Essi sono lì in funzione di una sorta di transfert e gli stessi occhiali pince-nez del medico hanno dietro una esatta percezione popolare del problema; essi sono la cultura ufficiale, la borghesia, il funzionarismo e da essi gli stessi funzionari e militari erano stati presi a simbolo di uno status, come le spalline o altri evidenti simboli di potere. Insomma non più puro spazio geometrico, ma riferimento culturale e sociologico. E qui i cerchi concentrici dell'interpretazione parapsicologica del montaggio si fanno centrifughi e la significazione del segno è tanto più profonda e suggestiva quanti più cerchi riesce a suscitare intorno a sé. Lo spirito del montaggio procede dall'organizzazione dello spazio, della forma, del ritmo temporale, certo, ma radicalizzato nello spirito nell'uomo. In sintesi di *forme e contenuti* pluralizzati e tangenti.

E ancora, se si vuole stabilire il valore del dettaglio cinematografico nella sua accezione spaziale, anche svuotata da riferimenti di post-sintesi, possiamo citare Béla Balázs: « Quando la macchina da presa ingrandisce una parte del corpo umano o un qualsiasi altro oggetto tagliandolo via dal suo ambiente, esso rimane tuttavia nello spazio perché la mano anche sola rappresenta l'uomo... ma quando noi vediamo dinanzi a noi un volto umano, solo e ingrandito, non pensiamo a nessuno spazio e a nessun ambiente... Noi guardiamo l'espressione che vi si manifesta come se non fosse nello spazio... vediamo sentimenti e pensieri, vediamo qualche cosa che non è nello spazio... » Ecco in poche righe l'enunciazione di una teoria e il suo contrario, o meglio, il corollario di una « quiddità » nuova. Quello spirito delle immagini che è al di fuori appunto dalla delimitazione dello spazio geometrico, qualcosa che appartiene alla sfera delle intuizioni sentimentali e analitiche dell'uomo. Riflessi di ombre, percezioni ancestrali, rapporti surreali, profonde suggestioni oniriche. Ecco l'antimateria che si coagula intorno alla forma geometrica, ecco un mondo inesplorato che sovrappone i tempi di percezione, i tempi di apparizione, i tempi di riflessione in una serie di processi inconsci, certo conoscibili a posteriori, ma condizionati da troppe tangenti esterne perché possano divenire materia indiscutibile di scienza. E allora la collocazione del montaggio cinematografico è arbitraria? Tutt'altro che arbitraria, la composizione filmica si dispone a giocare un ruolo preciso. Noi possiamo solo esemplificare una serie di ritmi e di tempi, ma non possiamo esemplificarli tutti. Possiamo ricavare una teoria generale del montaggio, ma non possiamo prevedere tutti i casi specifici. Ecco perché l'astrazione di Richter era una scienza, ma limitata alla combinazione di base 1 + 1. Quando subentra l'elevazione alla potenza, il calcolo non ha più « costanti ».

Ecco un esempio.

Nel capitolo *La sincronizzazione dei sensi* (« The Film Sense », 1942) S.M. Ejzenštejn parla del montaggio polifonico: il brillante neologismo cinematografico nasconde in verità le differenti componenti di un « effetto » di montaggio. Ma non sarebbe possibile desumere una linea teorica assoluta dai paradigmi di montaggio scelti da Ejzenštejn per il film citato *General'naja linija* (1926-27). E tuttavia il suo tentativo teorizzatore, pur spaziando dal pragmatismo visualizzante all'organizzazione del tempo di scansione e degli spazi esterni al fotogramma, non può divenire una tavola sinottica certa. I risultati, ottimi sul piano creativo, potrebbero cambiare se solo mutasse uno degli elementi compositivi, solo che mutasse uno degli infiniti punti di vista scelti dalla regia. Ecco la mente che condiziona l'evoluzione del linguaggio matematico, la polifonia è nella concezione della regia, essa stabilisce non le regole, ma le modalità ed esse procedono da tutto quel bagaglio culturale, di cui parlava Ejzenštejn, che presiede alla formazione del linguaggio con la mediazione della mente.

Dunque la tavola pitagorica del tempo e dello spazio cinematografici non esiste, o meglio, è così complicata da radici quadrate e cubiche, da elevazioni al

quadrato e al cubo che ogni operazione servirebbe a se stessa e al suo contrario. E qui risiede proprio la potenza evocatrice del mezzo fuori da uno spazio dato e da un tempo dato. Basta una didascalia fra azione e azione a riportare il tempo presente o a spostare l'azione al passato, ed essa è qualcosa di apponibile *dopo,* quando l'espressione filmica appare come completa eppure non finita. La sua « finitezza » risiede nella percezione del pubblico, del fruitore ed è in lui che si sviluppa la coscienza filmica con i tempi, i modi e gli spazi propri del soggetto che percepisce. La teoria della persistenza delle immagini sulla retina umana può servire a dimostrare questa soggettività. L'io individuale si rifabbrica un cinema soggettivo e ripudia il cinema ogettivo dei neoplastici, un cinema senza alternative.

E la polifonia eisensteiniana è una serie di suggerimenti e di « attrazioni » che consentono un ampio margine di ristrutturazione di spazi e di tempi a livello individuale.

L'esempio di tale montaggio polifonico si trova nella sequenza della processione ne *La linea generale*: « questa sequenza con le sue linee interdipendenti che si svolgono ciascuna per proprio conto a dare unità alla sequenza è paragonabile a un gomitolo di fili diversamente colorati. »

Ecco le linee della sequenza:

1 - La linea drammatica che cresce di inquadratura in inquadratura (distribuzione sul tempo).
2 - La linea dei primi piani alternati che aumenta sempre più la sua intensità plastica (tempi delle alternanze e spazi del materiale plastico).
3 - La linea della crescente emotività rilevata dal drammatico contenuto dei primi piani (rapporto con i sentimenti dello spettatore).
4 - La linea dei volti femminili « voci salmodianti » (contrappunto di sonorità evocate col linguaggio del muto).
5 - La linea delle « voci salmodianti maschili » (effetto di sonorità).
6 - La linea dei fedeli che si inginocchiano al passaggio delle icone con la controcorrente in contrappunto dei portatori di icone e stendardi (in un tempo reale si distribuisce un duplice tempo convenzionale in contrappunto).
7 - La linea dei fedeli prostrati a terra e per contrappunto la sommità degli stendardi preannunciata dall'inquadratura aerea della croce del campanile.

Il montaggio della sequenza alterna e incrocia i diversi motivi secondo un tempo di percezione che crea il ritmo della polifonia secondo uno schema visivo-musicale e plastico figurativo.

Più che una teoria del montaggio l'esemplificazione eisensteiniana rappresenta un movimento « seriale » i cui valori complessi e appartenenti a categorie diverse appaiono come volti allo stesso fine sinfonico. D'altro canto la forte carica ideologica trova lo spettatore consenziente ad un'operazione di suggestione polemica che, come nel caso del pince-nez dell'ufficiale medico di marina del *Potëmkin,* trae spunto dalle immagini per incanalarsi in un atteggiamento demistificatorio il quale tuttavia presuppone un certo tipo di cultura e un certo atteggiamento antireligioso.

L'empito delle immagini eisensteiniane, la loro forza di convinzione è una delle componenti del montaggio, anzi vorremmo dire più chiaramente che le immagini attingono alla sfera della psicologia e su questa linea organizzano spazi e tempi secondo un movimento creativo che si serve della strutturazione linguistica

il cui forte contenuto « allusivo » giustifica perfettamente le parole di Ejzenštejn sulla formazione del linguaggio come « un ordinamento che parte dal profondo e si organizza in strutture attraverso l'interpretazione della mente ». Ma se si vuol procedere su un terreno meno individuale, senza la ricchezza barocca dell'intuizione psico-spaziale (in cui gli spazi plastici sono pre-organizzati dall'intervento allusivo) dobbiamo soffermarci su un altro autore sovietico: Dziga Vertof, con le sue teorie del montaggio e soprattutto nella sua posizione di « kino glass » ovvero nudo occhio cinematografico, ci consente di penetrare meglio una certa meccanica spazio-temporale che presiede all'organizzazione del montaggio delle immagini in chiave documentaristica. Nel film *Čelovek s kinoapparatom* del 1929 lo schema teorico si affida al dato e all'immagine reale colta nel suo essere e riplasmata nel tempo filmico in un nuovo divenire semantico e concettuale. Pertanto il segno documentaristico di Vertof scarnificato ed essenziale ripropone in termini di ideologia il costruttivismo dei neoplastici.

Nel film già citato Vertof organizza le sue immagini nell'intento di documentare la vita nell'Unione Sovietica, ma in polemica con la vecchia scuola documentaristica che fin dai tempi di Lumière si pone dinanzi alla realtà senza tentarne un'interpretazione ideologica, il regista sovietico intende rafforzare il senso delle immagini con una sorta di contrappunto o montaggio per analogie psicologiche e formali.

Ad esempio la sinfonia delle mani le cui immagini verificano la teoria visiva della « parte per il tutto » è dedicata alle diverse attività operaie ed artigiane: ed ecco le mani degli elettricisti, le mani delle operaie, le mani delle tessitrici, le mani della massaggiatrice etc. E tutte queste mani da un canto sono documentazione netta ed assoluta di una realtà e dall'altro canto insinuano un secondo concetto che sta fuori dalle immagini, ma che le immagini reali evocano: e cioè il tema generale del lavoro e dell'operosità.

Vertof aggiunge al suo lungometraggio documentario la presenza della macchina da presa e delle sue possibilità. Certi gruppi di immagini e di sequenze sono intercalati da immagini dell'operatore e da immagini di « posizioni » della macchina da presa. Vista frontalmente, vista di lato, vista con un obbiettivo, vista con un altro obbiettivo. Ai tempi reali del film si sovrappone un altro tempo convenzionale, il tempo unitario della ripresa come fenomeno continuo che lega e cementa l'esperienza del kino-glass, occhio della macchina da presa onnipresente. Così vediamo una carrozza oggetto della carrellata e un carrello con la macchina da presa piazzata sopra che è appunto servito alla carrellata precedente. E per finire il film si conclude con gli spettatori che idealmente assistono alla visione del documentario, e d'altro canto iniziava con gli stessi spettatori e con la sala cinematografica, luogo deputato della proiezione. Come se il film trovasse una sua giustificazione solo all'interno di questi spazi e tempi convenzionali alternati nel montaggio: in realtà la ripresa, il montaggio, la proiezione appartengono a tre tempi reali differenti, ma nel film per effetto di convenzione i tre tempi si sommano e si declinano « in contemporanea ».

Da questo fenomeno appare che il tempo cinematografico è pura convenzione la quale a sua volta trae capacità di vita dalla capacità di lettura dello spettatore. Lo spirito del montaggio lungi dall'essere declinato dalla mera ritmia temporale degli spazi organizzati geometricamente prende vita dalla simbiosi con il soggetto, con lo spettatore.

E d'altro canto la tecnica stessa del film ci richiama potentemente alla capacità percettiva dello spettatore: pensiamo che il fotogramma in realtà non ha alcun movimento del suo spazio delimitato. Il fotogramma non è che una fotografia fissa che rappresenta un movimento colto dall'obbiettivo in un ventiquattresimo di secondo. Poiché la macchina da proiezione riproduce il movimento della macchina

da ripresa passando dinanzi al proprio obbiettivo un'immagine fissa ogni ventiquattro secondi, il movimento viene ricostruito dall'occhio umano. Esso per la persistenza delle immagini sulla retina che « fotografa » solo movimenti meno veloci di un sedicesimo di secondo, vede come se le immagini cinematografiche si muovessero realmente. Ma esse si muovono solo virtualmente, esse sono uno « spettro » del movimento, esse vengono viste come se si muovessero nella ricostituzione ideale del tempo che fa il nostro occhio per un suo *difetto* di percezione. E perché l'occhio collega un fotogramma all'altro? Perché un bicchiere che cade in un secondo è visto dall'occhio come in una caduta continua mentre sui 24 fotogrammi del film ogni fotogramma presenta solo una fase della caduta? Perché in noi esiste il concetto spaziale e temporale preformato. Sappiamo che il bicchiere per la legge della gravità *deve* cadere e così lo *vediamo* cadere.

E ogni volta che il montaggio, l'antica operazione di « assemblare » i brani e le sequenze del film si svolge tenendo conto delle leggi del primo piano e del campo lungo, del ritmo lento o veloce, del taglio compositivo diagonale o verticale, il creatore deve tener conto e anche irrazionalmente tiene conto della cognizione del mondo visibile che abbiamo già.

Quando si propone un volto in primo piano e dietro di esso mettiamo una bara, sul volto necessariamente leggiamo il dolore; se dopo il volto (anche lo stesso volto) poniamo una giostra, necessariamente vediamo diffondersi una sorta di allegria. La deviazione psicologica è stata voluta dal montaggio che utilizzando lo stesso materiale plastico ci offre due scelte.

Sarebbe arduo dimostrare che ogni scelta è condizionata, ma possiamo almeno affermare che nel suo comporsi e scegliersi il montaggio filmico organizza il tempo secondo una correlazione interna e conseguente. Ma al tempo stesso un tempo ideale esterno al film presiede alla formazione dell'idea dello spettatore sul valore semantico delle immagini.

E così si può dire dello spazio che si organizza all'interno del montaggio secondo scelte plastiche e definizioni formali, le quali tuttavia riassumono e suggeriscono una tradizione e cultura visiva alla quale lo spettatore è ancorato nella sua formazione spazio-temporale individuale.

Possiamo anche ritenere infine che in futuro l'allusione visiva andrà sempre più affinandosi e dopo l'avvento della televisione lo spettatore avrà maggiore capacità di lettura. Le regole della « parte per il tutto » e le regole dell'allusione potranno complicarsi e integrarsi a dismisura. E del resto *Blow-up,* vicenda che corre su due tempi e su due spazi paralleli, quello del reale e quello dell'immaginario, dimostra una capacità di lettura da parte del gran pubblico estremamente affinata.

Benché oggi si conosca qualcosa di più sulle leggi del montaggio analogico e psicologico, sappiamo anche che fu la stessa capacità d'immaginazione a consentire nel 1903 agli spettatori di *The Great Train Robbery* di capire che i primi piani dei banditi che puntavano la pistola verso il pubblico non erano solo « teste mozzate » ma parti integranti di un racconto stilizzato, montato ed ellittico i cui presupposti stavano già nella percezione reale del tempo. La capacità di sintesi e di analisi dell'uomo.

ERMANNO COMUZIO
MUSICISTI SOVIETICI: IL VECCHIO E IL NUOVO
(seconda parte)

La generazione di mezzo

Siamo, dunque, ai « maturi ». Comprendiamo fra questi, che possiamo anche definire come appartenenti alla generazione di mezzo, i compositori nati dopo il 1910, necessariamente attivi dopo che il sonoro si è stabilizzato, spesso affacciatisi alla ribalta durante la « grande guerra patriottica ». Comprendiamo in questo capitolo anche quei compositori che si sono accostati per la prima volta al cinema negli Anni Quaranta e che presumibilmente, in mancanza talvolta di dati biografici precisi (questo tipo di difficoltà è più frequente di quel che non si creda, trattandosi di russi), possono essere definiti di « età matura ». Diciamo, per questi ultimi, di musicisti come Biriukov, Turovskij, Morosov, Satian, Oranskij, Lepin, Sandler, tutti « minori ».

Yuli Birinkov, autore fra l'altro di un concerto per pianoforte e orchestra e di due balletti in linea con i dettami del realismo socialista (« L'ultimo ballo », sulla rivoluzione d'ottobre, e « Gloria ai cosmonauti », sui primi sovietici che hanno conquistato gli spazi), ha musicato qualche film bellico come *Maščestvije* (t.l.: L'invasione, 1945) di A. Room (girato mentre era ancora in corso la guerra) e *V horách Jugoslavij* (t.l.: Sulle montagne della Jugoslavia, 1946, di Romm, Svešnikov e Popovič), film conclusi dall'arrivo delle truppe sovietiche liberatrici. Del 1957 è *Dom v korotom ja živu* (t.l.: La casa dove abito) di L. Kulidžanov e I. Segel, pellicola piuttosto delicata basata sul « drammatico quotidiano ».

Vladimir Michailovič Iurovskij è autore di un balletto curioso (come informa il Gibelli nel libro citato) intitolato « Sotto il cielo d'Italia » (1952). I suoi eroi, secondo la presentazione che accompagna il balletto,

> « sono i patrioti sinceri che combattono contro gli oppressori del popolo italiano, gli occupanti americani »

e nel finale, dopo aver boicottato una nave americana carica di armi, salutano con entusiasmo — al canto dell'« Inno dei lavoratori » e di « Bandiera rossa » — una nave sovietica giunta nel frattempo col suo carico di grano destinato al popolo italiano. Per il cinema, nel dopoguerra il nome di Iurovskij appare in calce a musiche di film di mestiere come *Poet* (t.l.: Il poeta, 1958, di B. Barnet), storia di un giovane scrittore che partecipa alla rivoluzione d'ottobre con l'arma della

poesia; *Duel* (t.l.: Il duello, di T. Berentseva e L. Rudnik); *L'antilope d'oro* (1954) ed altri film d'animazione.

Specializzato in fiabe musicali e in composizioni rivolte a pubblici formati da giovanissimi è Igor Vladimirovič Morosov, che per il cinema — tenendo fede alla sua propensione — ha musicato alcuni film di A. Ptuško. Basati sul folclore e scanditi come ballate popolari sono i commenti di *Sampo* (1959), ispirato all'epopea nazionale finnica « Kalevala » e di *Ilya Muromeč* (Il conquistatore dei Mongoli, 1956), il primo film russo per grande schermo, leggenda antica di un eroe che non si limita a combattere i Mongoli ma che, con la sua spada magica, sconfigge anche draghi e maligni abitatori soprannaturali delle montagne. Il carattere di sagra musicale popolare di questo film, sonante di cori e di canzoni, è sottolineata dalla presenza di un cantastorie cieco.

Tributario del folclore — armeno stavolta — è anche A. Satian, originario appunto dell'Armenia e fedelissimo al patrimonio popolare della sua terra, sia nella produzione generica (specialmente canzoni e liriche, ricche di motivi presi dal folclore paesano) che in quella specifica che a noi interessa. Nel dopoguerra musica infatti alcuni film del conterraneo A. Bek-Nazarov (col quale aveva già collaborato prima del conflitto; un regista che il Sadoul chiamò « padre del cinema armeno »), fra cui *Anait* (1947), tratto naturalmente da una leggenda popolare di quella repubblica. Del 1950 è *Armenia sovietica,* premiato al Festival di Karlovy Vary del 1951 in quanto

> « esprime mirabilmente il carattere della musica nazionale armena ».

Dedito ai film rivolti ai giovani, ma più sul versante didascalico-naturalistico che su quello fiabesco-avventuroso, è V. Oranskij, che il collega Chrennikov definisce « maestro della musica figurativa ». Di questo musicista sono noti alcuni balletti in cui si mescolano elementi di trattenimento ed elementi « impegnati », come *Futbolist* (cioè Il calciatore, 1930), in cui il protagonista vince le mene dei cattivi contro-rivoluzionari col pallone oltre che con la fede

> (« gli eroi positivi — puntualizza il Gibelli nel libro citato — sono caratterizzati da motivi di canti operai o rivoluzionari; quelli negativi da moderne danze jazzistiche »),

e *I tre grassoni,* apologo in cui i tre personaggi del titolo rappresentano la reazione, e vengono sconfitti dalle forze vive del popolo.

Per il cinema, Oranskij si trova a suo agio con i film di divulgazione scientifica, ottenendo in questo genere buoni risultati: ricordiamo *Racconto sulla vita della piante* (1946, di M. Korostin), l'eccellente *Sul sentiero degli animali* (1947, di B. Dolin), *C'erano una volta tre piccoli castori* (1950, dello specialista A. Zguridi). Il nostro musicista si rivolge comunque volentieri anche al cinema d'animazione, componendo le colonne sonore di diversi « cartoons », il più noto dei quali è *Konëk gorbunok* (t.l.: Il cavallino gobbo, 1947, di I. Vano), tratto da una fiaba di P. Eršev sulla quale si baserà più tardi Ščedrin per scrivere un balletto, a sua volta portato sullo schermo nel 1964 (dal regista A. Radunskij). Il film ha una coloritissima partitura piena di romanze, cori, numeri grotteschi e fantasiosi: fa spicco la pagina — vero e proprio balletto cinematografico — in cui il protagonista della fiaba cattura un favoloso uccello di fuoco per lo Zar mimando tutti i movimenti del magico volatile.

Più attivo dei precedenti è A. Lepin, compositore di canzoni e di brani del repertorio « leggero ». Sua capacità è il commento a commedie briose e a film per ragazzi. Appartiene alla prima categoria un vero e proprio film-operetta (o meglio, all'occidentale, un film-rivista), *Karnaval'naja noč* (t.l.: Notte di carnevale, noto anche come: L'ultima notte dell'anno, 1957, di E. Rjazanov), con tanto di complesso jazz, cantanti, ballerini, « chorus-girls » e trama classica, quella dell'organizzatore di uno spettacolo che vede i suoi sforzi minacciati fino all'ultimo da una serie di circostanze e infine è ricompensato da un successo strepitoso. Unica variante: al palcoscenico del « night » o del teatro di rivista è sostituito quello della Casa della Cultura. Alal seconda categoria appartengono *Zdravstvyj, Moskva!* (t.l.: Salve, Mosca!, 1946, di Jutkevič), storia di un gruppo di alunni della scuola professionale che si reca a Mosca per partecipare ad un concorso dilettantistico, e che contiene una canzone molto fresca e piena di esuberanza giovanile; *Chuk i Gek* (noto come Il viaggio di Natale, 1953, di I. Lukinskij) una specie di « The Little Fugitive » invernale; e *Krasnyj galstuk* (t.l.: La cravatta rossa, di M. Sanz e V. Suchobolova).

Non mancano comunque, nella filmografia di Lepin, i film drammatici. Diciamo di *K novomu berecu* (t.l.: Verso la nuova riva, 1955) di L. Lukov, storia di una famiglia léttone che lotta nella clandestinità contro gli oppressori e raggiunge posti di responsabilità nel nuovo governo; il commento musicale sembra assecondi le tendenze melodrammatiche del racconto, con brani piacevoli — i balli popolari, le corse in slitta, le descrizioni del paesaggio, i cori e le canzoni del « Linko », la festa nazionale del popolo léttone — ma superficiali.

Oscar Sandler, l'ultimo musicista di questo gruppo, è un tipo curioso, che le sfere della burocrazia musicale sovietica hanno incolpato di frivolezza per aver portato sulle scene un balletto (« Il cuore delle ragazze ») in cui si agita un universo di buontemponi, per nulla preocupati dell'edificazione socialista. Sua è anche un'opera, « Una vita » (1947), scritta in collaborazione con Klebanov. Per il cinema Sandler musica alcuni film correnti, come *Sigizmund Kolosovskij* (L'uomo dai cinque volti, 1945, di S. Navroskij e B. Dmochovskij), storia avventurosa di un giornalista polacco che tiene in scacco le forze naziste d'occupazione della Polonia grazie a travestimenti degni della Primula Rossa, e *Podvig razvedčika* (t.l.: L'impresa degli esploratori, 1947, di B. Barnet).

Tre ucraini

Un secondo gruppo di musicisti della generazione di mezzo è formato da tre ucraini, due del 1912 e uno del 1914. Nati nel 1912 sono Filipenko e Levitin, non molto attivi in campo cinematografico.

Arkadij Dmitrevič Filipenko è figlio di un boscaiolo e lui stesso è stato operaio dell'industria del legno e dei trasporti fluviali prima di dedicarsi alla composizione.

> « Tutta la sua creazione rispecchia la vita del popolo e tende a riflettere la serenità dela vita sovietica, la grandezza dell'epoca sovietica. » (Gibelli, libro citato).

Le sue qualità sono dinamismo, concretezza, chiarezza di linguaggio. Fra i film musicati da Filipenko ricordiamo *Urok žizni* (t.l.: La lezione della vita, 1955, di J. Rajzman), storia di un tecnico che commette degli sbagli per eccesso di ambizione e che avrà vicino, nel momento del dolore, la moglie fedele, ma non conosciamo il peso che la musica ha nell'economia del film.

Juri Abramovič Levitin, l'altro compositore « classe 1912 », è un po' il contrario del precedente. Tanto Filipenko è abbandonato al cantare distesamente i fasti del regime, quanto Levitin è restio alle celebrazioni obligate, o meglio fa trasparire lo sforzo compiuto per adeguarsi al repertorio di rigore. Tutt'altro che rari i titoli che si riferiscono a figure e a momenti patriottico-politici, ma in tutte le composizioni perdura la presenza di elementi « formalistici » verso i quali va il vero interesse del musicista. Aspramente criticato, Levitin si sottomette e si « riabilita » con un quartetto che vuol esprimere il sacrificio di una ragazza del « komsomol » per la libertà della sua terra e che comprende un riferimento a Stalin.

Al cinema Levitin si accosta nel dopoguerra. Tra i suoi film vanno ricordati *Arena smelich* (t.l.: L'arena degli audaci, 1953, di S. Gurov e Ozërov), sulla vita avventurosa del circo; *Alla ricerca della felicità* (1955); e specialmente *Tichij Don* (Il placido Don, 1957-58, di S. Gerasimov), una trilogia vasta come un affresco e fedelmente tratta dal famoso romanzo-fiume di Šolochov. Qui il musicista ha lasciato da parte le sue velleità moderniste ed ha collaborato in sintonia col regista alla pittura solida, massiccia (e accademica) degli anni più turbolenti della nazione visti attraverso le vicende private e pubbliche di una comunità cosacca nelle tre parti di cui è composto: 1914-17; la rivoluzione d'ottobre; la guerra civile.

Più che ai turbamenti psicologici e alle maturazioni mentali dei personaggi l'attenzione del musicista è rivolta agli elementi « figurativi » della vicenda: le solite aperture liriche sui paesaggi, la descrizione dei costumi della comunità (le cerimonie di nozze, le corse in troika sulla neve, i cori nostalgici intonati in circolo, ecc.), le battaglie.

Del 1914 è il terzo ucraino, Vadim Borisovič Gomaliaka. Curiosamente, staccandosi dalla sua produzione da concerto, volentieri ispirata al patrimonio musicale dei suoi monti e delle sue pianure (tre balletti, in cui inserisce temi ucraini; quadri sinfonici, fra cui gli « Schizzi transcarpatici », un'opera per bambini, ecc.), come musicista di film Gomaliaka celebra soprattutto il mare, e ciò perché il regista cui è rimasto fedele, Vladimir Braun, ha girato quasi esclusivamente soggetti di carattere marinaresco. Di questo tipo sono sia *Golubye dorogi* (t.l.: Strade azzurre, 1948) — musicato con Zeliar — che *Maksimka*, musicato con Šamo.

Chrennikov e altri

Un ultimo gruppo di « maturi » comprende Bagatyraŭ, Sviridov e Chrennikov, quest'ultimo il più attivo per il cinema e il più significativo della generazione di cui stiamo trattando.

Anatoly Vassil'evič Bagatyraŭ (secondo la grafia occidentalizzata Bogatyrëv) è un bielorusso, anzi il più rappresentativo compositore della Bielorussia. Nato a Vitebsk nel 1913, allievo di Zolotarëv al Conservatorio di Minsk, primo violino dell'orchestra bielorussa, insegnante e direttore del conservatorio che l'ha visto studente, compone una vasta mole di musica (due opere, sinfonie, « suites », cantate, musica da camera) e svolge una fruttuosa opera didattica tenendo dei corsi di perfezionamento a Mosca, molto seguiti. È deputato per la Bielorussia al Soviet Supremo. Tra i film musicati da Bagatyraŭ è *Konstantin Zaslonov* (1949, di V. Korsch e A. Fainzimmer), un film bielorusso sulla resistenza opposta ai tedeschi dai ferrovieri di Orša, una città vicina a Vitebsk.

Anche Juri Vassil'evič Sviridov (nato nel 1915 vicino a Kursk) è un musicista interessante, anche se è « venuto fuori » tardi e lentamente. Allievo di Šostakovič al Conservatorio di Leningrado, autore di concerti, oratori, musica da camera, commedie musicali, cicli di romanze specialmente su poesie di Miaskovskij, Isaakim e soprattutto Esenin — molto sentiti dal musicista, e molto apprezzati — Sviridov è tra i compositori più personali e più validi fra quanti si sono messi in luce nel dopoguerra (il Gibelli, sulla scorta delle critiche sovietiche, lo definisce

« rivelazione degli Anni Cinquanta »).

Nel cinema, per il suo primo e più oscuro periodo d'attività, Sviridov non ha imposto in modo particolare la sua personalità spiccata (citiamo *Podnjataja celina* (t.l.: Terra dissodata, 1940, di J. Rajzman), ma nel suo secondo e più fervido periodo i risultati appaiono più interessanti. Non conosciamo la portata del commento a *Metel'* (t.l.: La tempesta, 1965, di V. Basov), un film tratto da un racconto di Puškin, ma senz'altro fuori dell'ordinario è quello composto per *Velikii voin Albanii Skanderberg* (Scanderberg l'eroe albanese, 1954, di Jutkevič), biografia dell'eroe nazionale albanese che combatte per l'integrità della sua patria contro turchi, serbi e veneziani. Per questo film infatti, o meglio per certe sequenze del film, il compositore e il regista hanno lavorato seguendo modelli illustri (l'accordo Prokof'ev-Ejzenštejn).

> « Preliminarmente — è Jutkevič che parla dell'esperienza (in "Cinema Sovietico" n. 1, 1954) — abbiamo studiato a fondo tutti i piani delle battaglie che dovevamo rappresentare e, senza far conto sull'improvvisazione che sarebbe divenuta inevitabile durante le riprese...: abbiamo inciso alcuni "fonogrammi" della musica che doveva costituire il commento sonoro delle scene di battaglia e con l'accompagnamento musicale di questi "fonogrammi" abbiamo cominciato le prove, cercando di disporre gli elementi fondamentali della battaglia secondo un rigoroso disegno ritmico. »

Insomma le scene di battaglia sono state girate e montate tenendo presente il disegno musicale della partitura precedentemente composta, ottenendo così da una parte il risultato di avere una successione delle immagini rispondenti ad una struttura ritmica ben modulata, e dall'altra, quello di avere una musica dalla « linea continua », che preserva cioè l'esigenza di una progressione melodica e ritmica fluente e rispettosa delle leggi del discorso musicale, difendendola dagli attentati delle sovrapposte esigenze drammaturgiche (e di seconda istanza: i tagli, le dilatazioni, ecc.) del racconto per immagini. Quegli attentati che molti compositori illustri — vedi il caso del nostro Pizzetti — considerano l'ostacolo maggiore frapposto fra la loro arte e il cinema.

Più consueto il commento di Sviridov agli altri passi della pellicola, fitta di duelli, cavalcate, assalti, canti di guerra e danze di pace, feste di nozze e cerimonie tradizionali, risolte col ricorso al folclore (a fianco di Sviridov è il « folclorista » Zadeya). Molto buona, comunque, la drammatica pagina, che giunge con mezzi semplici ma intensi ad effetti di fortissima tensione, composta per la sequenza iniziale del film, ossia la descrizione della terra albanese calpestata dall'invasore, mortificata nei suoi abitanti, nelle sue messi, nei suoi villaggi distrutti, con le file di uomini deportati ed il fumo degli incendi.

Ed eccoci a Tichon Nikolaevič Chrennikov (o anche Khrennikov), un musicista importante. Tale sua importanza deriva però più che dalle musiche che

ha composto, dalle cariche che ha ricoperto e ricopre (Direttore musicale del Teatro dell'Armata Sovietica, Segretario generale dell'Unione dei compositori, Presidente della Società per i rapporti culturali con l'estero, deputato al Soviet Supremo, ed altro ancora) le quali lo situano in una posizione di privilegio e, addirittura, lo mettono in condizione di esercitare sulla vita musicale del suo paese una specie di virtuale controllo.

O quanto meno una funzione di paternalistica protezione: suo è il saggio sui musicisti cinematografici russi del '49 che abbiamo citato all'inizio, e con la sua firma appaiono sulle pubblicazioni specializzate sovietiche autorevoli articoli che pungolano e che frenano.

Nato nel 1913 a Elec, allievo di Šebalin e di Litinskij al Conservatorio di Mosca, compositore, critico e direttore d'orchestra, oltre che abile organizzatore, ottimo conoscitore del folclore musicale russo, Chrennikov compone due sinfonie, « suites », concerti, liriche, musiche di scena, canzoni, ma si rivolge di preferenza al teatro musicale, con quattro opere e un'operetta. Le sue caratteristiche sono:

> « propensione per un lirismo emotivo, capacità di arricchire il linguaggio attraverso l'uso di intonazioni folcloristiche, irrobustimento del colore, lotta per la chiarezza e la semplicità » (Rena Moisenko).

La sua opera « Nella tempesta », su un episodio della guerra civile, è

> « uno dei più tipici prodotti del realismo socialista » (Gibelli),

di cui Chrennikov è uno strenuo assertore: ciononostante l'opera è stata oggetto di diverse critiche ed è stata rielaborata a lungo dal suo autore. La posizione di Chrennikov di fronte alle decisioni del partito è quella di pronto ed entusiasta interprete delle superiori volontà. Egli è uno dei primi che, all'indomani del discorso di Chruscev dell'8 marzo 1963, plaude alle parole del Capo e sottolinea la bontà dei Suoi argomenti contro l'« arte degenerata »:

> « Una delle cause dei difetti che si riscontrano nei nostri lavori — citiamo nella traduzione del Gibelli — è costituita da quel certo spirito di liberalismo che negli ultimi anni si è infiltrato nelle organizzazioni giovanili, il quale impedisce di lottare, come si dovrebbe o si sarebbe dovuto, contro le tendenze negative deplorate dai dirigenti del partito e del governo... Noi vogliamo che i nostri giovani intensifichino i loro contatti con la vita del popolo; è necessario che essi entrino nelle fabbriche, che soggiornino nei "sovchoz" e nei "kolchoz", che conoscano le "terre vergini", che scendano nelle miniere, che visitino i cantieri. Solo così facendo, potranno sentire come batte il polso della vita sovietica... »

È ancora Chrennikov che, introducendo e concludendo i lavori del citato ultimo congresso dei compositori (dicembre 1968), afferma che la musica si è sviluppata in URSS grazie alle costanti premure del Comitato Centrale del partito e allo scopo di educare i popoli dell'Unione nello spirito marx-leninista, e di tener vivo il patriottismo sovietico profondamente legato all'internazionalismo proletario.

Per il cinema come per le sue altre attività Chrennikov è dinamico e fervoroso, e non sempre così « ufficiale » e apologetico come risulta dagli elementi noti della sua esistenza. Se il film del debutto, *La guardiana di porci e il pastore* (1941, di I. Pyr'ev) contiene canzoni molto brillanti ma « positivamente affer-

manti », *V šest' čásov večera posle vojny* (Alle sei di sera dopo la guerra, 1944, ancora di Pyr'ev) ospita una musica giocata più sul pedale del sentimento privato che su quello « edificante ».
Se, nel dopoguerra, partiture apologetiche sono quelle per *Kavaler zolotoj zvezdy* (Il cavaliere dalla stella d'oro, 1951, di Rajzman, sulle gesta di Stalin) e per *Doneckie sachtëry* (t.l.: I minatori del Donec, 1951, di L. Lukov, esaltazione delle miniere del Donbass, il più grande bacino carbonifero dell'URSS), *Poezd idët nà Vostok* (Un treno va in Oriente, 1948, di Rajzman), musicato in collaborazione con Kovalenkov e Svetlov, presenta una partitura leggiadra, a volte addirittura frivola. Uno dei buoni commenti di Chrennikov, è in questo ambito antiaccademico, svincolato dalle necessità dell'ossequio formale, quello composto nel 1954 per *Vernye druz'ja* (t.l.: Amici fedeli, noto anche come: Tre uomini su una zattera, di M. Kalatozov). Qui gli interventi di Chrennikov sono « leggeri » senza mai essere banali, in quanto il compositore li carica di un preciso significato ironico e satirico, e le canzoni, i brani descrittivi, le pagine comiche sulle disavventure alla Jerome dei protagonisti ribaltano sornionamente i pseudo-valori della burocrazia imperante, sottolineando in ciò le intenzioni del regista, che con questa commedia intende abbastanza scopertamente sgretolare il culto della personalità attraverso il personaggio di un architetto gonfio di sé, guarito dalla sua superbia in una gita in zattera sul fiume con due amici.

Del 1956 è la musica di *Mnogo suma iz nicego* (t.l.: Molto rumore per nulla, di I. Rappoport): non sappiamo se si tratta di un normale film a soggetto d'ispirazione scespiriana o se si tratta di una versione per immagini dell'omonima opera composta da Chrennikov e rappresentata nel 1936.

Gli anni cinquanta: georgiani, ucraini e minori

Altri musicisti, attivi a partire dagli Anni Cinquanta, sono più giovani dei precedenti. Di alcuni non conosciamo l'esatto anno di nascita, pur avendo motivi per includerli in questo gruppo: ne tratteremo subito, anche perché sono i meno importanti di questa prima generazione del dopoguerra e ci preme arrivare a quelli che meritano un discorso meno frettoloso.

Due georgiani, Kereselidze e Ghedjaze, e un ucraino, Šamo, aprono la rassegna. Arto Kereselidze firma nel 1956 uno dei film che segnano l'inizio della « nouvelle vague » sovietica, *Lurdža Magdany* (t.l.: L'asino di Magdana) debuttò dei giovani realizzatori georgiani T. Abuladze e R. Čcheidze, che erano appena usciti dall'Istituto di Cinematografia, e nel 1957 *Naš dvor* (t.l.: Il nostro cortile) del solo R. Čcheidze.

Il primo è più interessante per una musica che, oltre ad essere pienamente fedele alle voci e agli strumenti della Georgia — dove si svolge la storia — viene usata in maniera fortemente espressiva.

Henri Colpi, in « Défense et illustration de la musique dans le film », cita una soluzione formidabile. Il film racconta il caso della povera famiglia della vedova Magdana che cura amorosamente un asino portandolo a nuova vita dopo che era stato abbandonato come morto di stenti dal suo tirannico padrone, e illustra le manovre messe in atto dal suo ex-proprietario, un carbonaio, quando vede l'animale nuovamente in grado di lavorare e di produrre e decide di riaverlo (nel frattempo l'asinello è diventato un ausilio prezioso del lavoro dei suoi salvatori). Impedito a viva forza dagli abitanti del villaggio a riprendersi l'asino, l'ex-proprietario si rivolge allora al tribunale, dove le plebiscitarie testimonianze degli

abitanti e le stesse ammissioni del carbonaio non dovrebbero lasciar dubbi sulla pacifica assegnazione del ciuco ai suoi salvatori.

Ma costoro son povera gente, e il carbonaio è ricco, e poiché — anche se i fatti si svolgono a fine Ottocento — siamo in pieno feudalesimo, contro ogni ragione di logica e di umanità i giudici assegnano la bestia al carbonaio. In tribunale, dunque, l'attesa è trepidante ma fiduciosa. Il giudice recita le formule di legge, e arriva a « La corte ha deciso di... » quando il dialogo e i rumori dell'aula cessano bruscamente, mentre scoppia in « fortissimo » il tema di Magdana, un tema doloroso che non lascia dubbi sull'iniquità della decisione; poi, dopo un ritorno « realistico » sui contadini sbigottiti si alza un coro simbolico di fiducia in un futuro in cui l'ordine sociale cesserà di sanzionare le ingiustizie. La musica di Kereselidze è stata, in questo caso, più eloquente delle parole.

L'altro georgiano, I. Ghedjaze (o Ghegiadze: da non confondere con Ghedike, un compositore veterano morto nel 1957) è autore fra l'altro dell'opera « Aurora », dedicata alle fatiche dei minatori ciaturi, e del commento al film *Belyj karavan* (t.l.: La carovana bianca, 1964, di E. Šengelaja e T. Meliava), una storia paesana che si svolge fra i pastori della zona del Caspio. La musica sembra abbia tanto color locale.

Anche l'ucraino Igor Šamo è fedele, nelle sue fatiche, al folclore della sua terra (come succede d'altronde a tutti i musicisti della Piccola Russia e delle repubbliche transcaucasiche ed orientali), ma allo stesso tempo non disdegna ispirazioni etnicamente diverse. Tipico di Šamo — ci erudisce il solito Gibelli — un quartetto d'archi intitolato « Amicizia » formato di sei parti, ciascuna delle quali è ispirata al folclore di un popolo diverso: Ucraina, Estonia, Armenia, Georgia, Azeirbaigian e Moldavia. Altre opere di Šamo sono: « Poema a Lenin », « Dieci canti su parole di poeti ucraini », « Le canzoni degli amici », « Rapsodia moldava ».

Dopo quella di *Maksimka* (1953, di Braun), musicato in collaborazione col conterraneo Gomaliaka, di cui abbiamo già detto, Šamo firma la colonna sonora di *Malva* (1957, ancora di Braun). Tratto da un racconto giovanile di Gorkij, *Malva* racconta la storia di una splendida ed enigmatica donna che vive in una comunità di pescatori sulle rive del Mar Caspio e che all'affetto solido e senza avventure di un maturo guardiano preferisce quello di un vagabondo libero di sé; una pellicola paesistica, tutta giocata sul colore, sui vasti orizzonti marini, sullo scoppio di passioni primitive nella cornice di un naturalismo opulento e romantico.

E tutta romantica è la partitura composta da Šamo, tutta palpitante di voli lirici, tutta distesa in sviluppi eccessivamente ciaikovskiani, come nella sequenza dell'inizio (il coro delle donne che aggiustano le reti); in quella in cui Malva si sottrae alla « tutela » di Vasili, il guardiano (« Non amo te, ma il mare, il cielo » — gli dice, e la musica, con lo schiaffo di Vasili, tronca il motivo); nel tramonto sull'isola, affidato al canto dei violini soli; in quella in cui Serjožha, il vagabondo, soccorre il malato di colera (ottoni ribattuti su frase melodica zeppa di sentimento); nell'addio finale di Vasili, dove ad un bell'inizio in cui si sente solo il rumore del mare subentra uno scoppio in « fortissimo » di tutta l'orchestra in una di quelle melodie a gote gonfie che qualcuno ha ben chiamato « frasone con l'elastico ». Frequente anche l'uso di materiale folcloristico come il ballo agreste con fisarmonica e balalaika e la danza di Malva all'osteria; ma non mancano neppure pagine eccellenti, come in un « pezzo chiuso » che è piuttosto fine a se stesso nell'economia del film, quello in cui i pescatori tirano in secca le barche,

dominato da un ritmico canto di lavoro, cadenzato, con strofe alternate fra voce solista e coro, di una solenne nobiltà.

Fra gli altri di questa generazione, N. Bondačkin è ricordato per *Sel'skij vrač* (t.l.: Il medico del villaggio, 1952, di Gerasimov), e Aleksandr Fliarkovskij — autore di un'opera attaccata per « povertà di contenuto ideologico » e di un quadro sinfonico dedicato ai voli russi nel cosmo — per il documentario lungometraggio *Dentro l'URSS* di Kopalin, un documentarista formatosi con Dziga Vertov. Georgij Ivanov (da non confondersi con gli altri Ivanov musicisti russi contemporanei) ha firmato la musica di *Pesen Za Choveka* (t.l.: Il poema dell'uomo, 1954, di B. Charal'ev). Si tratta di una coproduzione con la Bulgaria che narra la vita eroica del poeta-operaio bulgaro Vapsarov, fucilato dai tedeschi nel 1942 per resistenza attiva.

Specialmente interessanti il vigoroso intervento sulla sequenza dello sciopero (che ricorda le grandi pagine corali dei commenti « eroici » d'anteguerra di soggetto rivoluzionario); e quello finale, quando il protagonista accetta la fucilazione con lucido coraggio, intonando con i suoi compagni un inno solenne e fiero.

I Šurovskij musica il primo e il secondo film della coppia formata dai giovani A. Alov e V. Naumov (più noti per il successivo *Pace a chi entra* del 1961), e cioè *Trevožnaja molodost'* (t.l.: Gioventù inquieta, 1955) — storia di tre operai la cui infanzia è radicata nel clima burrascoso della guerra civile — e *Pavel Korčagin* (noto col titolo: Come fu temprato l'acciaio, 1957), tratto da Ostrovskij.

Mir vchodjaščemu (Pace a chi entra), un film bonario e incerto che sul tema della guerra svolge comunque un discorso piuttosto nuovo, con un inequivocabile finale di condanna e di superamento delle armi, è musicato invece, nel solco della tradizione e con un'aperta tendenza all'elegia, dal giovane Nikolai Karetnikov (buona specialmente la pagina che accompagna la sequenza della morte e del sotterramento dell'autista). Autore di sinfonie, cicli di canzoni, un oratorio ispirato al martire boemo Fucik, Karetnikov ha scritto un balletto —« Poema eroico », del 1964 — basato sul soggetto che V. Rozov e G. Kaltanov avevano tratto dai resoconti del giornalista Valerij Osipov sulla tragica spedizione siberiana di un gruppo di geologi. Quello stesso che nel 1960 era servito a Kalatozov per il film *La lettera non spedita*, musica di Krjukov.

Kara-Karaev: dall'ossequio al Don Chisciotte

Eccoci dunque ad un gruppo di musicisci più importanti dei precedenti od almeno di musicisti che, per l'importanza dei film loro affidati o per i particolari resultati raggiunti, appaiono maggiormente incisivi. Sono tutti compositori che hanno aperto gli occhi al mondo negli anni che vanno dal 1920 circa (il più anziano, Kara-Karaev, è del 1918) al 1930, e tutti — meno gli ultimi due — cominciato a lavorare per il cinema negli Anni Cinquanta, dando spesso un'impronta nuova alla musica per film. Intendiamo dire che se un Krjukov può partire dai tempi eroici del cinema sonoro sovietico (addirittura dai pionierismo del sonoro) e passare attraverso il « disgelo » e la fase posteriore al « disgelo » mantenendosi sostanzialmente fedele a se stesso, senza una particolare evoluzione del suo modo di far musica, i giovani del secondo dopoguerra partono già con un atteggiamento diverso, più nuovo, libero dal peso della lunga successione di esperienze controverse, se non dal peso della tradizione musicale del paese (talvolta, comunque, contestata). Questi compositori — lo vedremo subito — continuano

a sacrificare, nella loro produzione da teatro e da concerto, al manierismo tematico e all'apologia patriottica che scorrono sui soliti binari obbligati, ma allo stesso tempo nelle loro fatiche cinematografiche, pungolati dai nuovi fermenti post-staliniani che nutrono molti film del periodo, si esprimono abbastanza sovente in maniera piuttosto libera e stimolante. Anche i compositori, in un certo senso, si sentono « sciolti dal giuramento ».

Non si pensi, con questo, a discorsi musicali « moderni » secondo il senso che noi diamo a questo termine, che si rivolgono cioè agli atonalismi, alla dodecafonia, alle esperienze concrete, elettroniche e così via. No certo: la lezione della grande scuola nazionale, l'esempio degli anziani solidamente ancorati al sinfonismo classico-romantico (spesso soltanto scolastico-retorico) e i bruschi richiami all'ordine che piovono periodicamente dall'alto trattengono i giovani dalle avventure troppo personalistiche.

Tributario della tradizione ed ossequiente alle direttive del partito è, più di ogni altro del gruppo, Kara-Karaev, che come abbiamo detto è anche il più anziano (ed il più autorevole, in quanto è il più rappresentativo musicista della scuola nazionale azeirbaigiana). Kara Abul'fas-Ogli (che è il patronimico, corrispondente nella Grande Russia a Abul'fassevič) Karaev nasce nel 1918 a Baku, la capitale dell'Azeirbaigian affacciata sul Mar Caspio, e studia prima al Conservatorio della sua città natale e poi a quello di Mosca, sotto la guida di Aleksandrov e di Šostakovič. Il suo primo lavoro, « Suite dell'Azeirbaigian », denota quella che sarà poi una caratteristica del Nostro, accanto a produzioni « autonome »: la fedeltà alla terra d'origine e al suo patrimonio musicale, che egli utilizza in molte composizioni. Si ricordano specialmente, fra le sue fatiche, l'opera « Patria » del 1945 sulla resistenza azeirbaigiana contro i tedeschi; il poema sinfonico « Leili e Medznun » (1948) su una celebre leggenda persiana; i balletti « Le sette bellezze », ancora di soggetto persiano, per il quale accanto agli strumenti tradizionali Karaev accoglie in orchestra strumenti costruiti ed usati dalla gente del popolo, e « Sul sentiero dell'uragano » (1958), su un episodio di persecuzione razziale nel Sudafrica (che accoglie in partitura ritmi negro-africani); la « Rapsodia albanese » (1954); la « Suite vietnamita » (1955) ed altri lavori sinfonici.

> « Il linguaggio musicale in cui si esprime Karaev, pur nella sua forte originalità, risente dell'influsso dei maggiori contemporanei; di Prokof'ev, Šostakovič e Chačatur'jan, alla linea dei quali, più che a quella dei classici del passato, si allaccia il suo stile » (Gibelli).

Quanto all'atteggiamento di Karaev di fronte alle direttive ufficiali basterà citare, nella traduzione del Gibelli, poche righe del suo intervento — non richiesto — seguito poco dopo l'incontro di Chruscev dell'8 marzo 1963 con i letterati e gli artisti:

> « L'incontro dei dirigenti del partito e del governo con l'"intellighentzija" costituisce una pietra miliare sulla via dello sviluppo della letteratura e dell'arte sovietica... Ogni tetnativo di conciliazione (fra ideologia socialista e ideologia borghese) rappresenta un tradimento ai danni del popolo, del partito e della causa del comunismo. »

Karaev terminava il suo intervento inneggiando a Chruscev e invitando i compositori a lottare per la purezza della musica sovietica e per la creazione di composizioni che incitassero il popolo a nuovi successi nel lavoro.

Porte chiuse, dunque, alle influenze occidentali. Tutta russa è la musica, di

grande interesse d'altronde, composta da Karaev per *Don Kichot* (Le avventure di Don Chisciotte, 1957, di G. Kozincov) dove il fondo spagnolo viene assorbito già nelle immagini da un discorso universale e paradigmatico.

Qualche concessione al folclore iberico, comunque completamente assimilato e trasformato, è presente sotto i titoli di testa (una cantata senza parole per voce tenorile, liricheggiante, accompagnata da una chitarra) e nella sosta alla locanda (dove una ragazza canta e danza con le nacchere una specie di « zapateado »), ma il fondo del discorso è tutto autonomo. Citiamo ad esempio il buon sviluppo sinfonico che inizia — partendo dallo spunto dei titoli di testa — sotto la discussione dei parenti di Don Chisciotte col curato e col barbiere e che prosegue sotto l'incontro dell'« hidalgo » con Aldonza-Dulcinea; il tema sostenuto di marcia, molto ritmato, dallo sviluppo piuttosto moderno, sul peregrinare di Don Chisciotte con Sancio in sella alle rispettive cavalcature; il movimento di balletto, un « Allegro » scatenato non privo di audacie ritmiche, sulla battaglia del protagonista con gli orci di vino scambiati per giganti; le cadenze preziose, dall'evanescente fatuità, nella descrizione della Corte del Granduca.

Ma il meglio di questa notevole fatica di Karaev in senso creativo, non soltanto sotto l'aspetto meramente musicale, è il lungo e complesso brano sinfonico che accompagna, motivandolo, lo scontro di Don Chisciotte con i personaggi della Corte. Questo movimento ha le sue radici nell'invito a palazzo da parte della nobile signora biscaglina, dove rapidi « sedicesimi » si inseguono in una ricca orchestrazione di fiati e strumenti — richiamanti certe coloriture vivaci del Prokof'ev burlesco — e prosegue a Corte dove la dama si finge morta d'amore per Don Chisciotte. Vale la pena di analizzare il momento più interessante, che inizia quando la beffa crudele è svelata al cavaliere:

0'00 -	La dama si ricompone dopo la finzione, davanti all'impietrito Don Chisciotte.	Dopo un triplice colpo di piatti, riprende in tempo più concitato il movimento di « sedicesimi », incalzando negli archi. Un breve tortuoso disegno degli ottoni, di una morbidezza acidula e sgradevole, si sovrappone al disegno ritmico, quando la dama si appresta a parlare.
0'15 -	La dama: *E così, povero scimunito, avete proprio creduto che fossi morta per voi! Vecchio pazzo!* (i cortigiani ridono) *Dovete essere completamente rincretinito!*	
	Come avete osato pensare che una donna come me avrebbe potuto innamorarsi di voi!	Il movimento incalza, sviluppando nuovi disegni ritmici.
	Vecchio Don Balordo! (i cortigiani sghignazzano).	Ancora il disegno acidulo dei fiati.
		Sempre sulla fitta trama degli archi, breve sviluppo dell'inciso tematico dei fiati. Entra subito la voce del Granduca...
0'50 -	Il Granduca (mellifluo): *Non vi inquietate, señor Don Chisciotte! E' una burla, una commedia, come tutto a questo mondo.*	
	Voi siete bravissimo, siete riuscito a dimostrarci in maniera veramente inoppugnabile che le imprese generose fanno ridere, che la fedeltà è	... mentre gli squilli degli ottoni si ripetono, sempre più fitti, alternati ad accenti metallici, freddi (anche l'accompagnamento ritmico è più ossuto).

	ridicola, e l'amore è frutto della fantasia dei pazzi. (Il Granduca offre al Cavaliere una borsa di denaro) *E' denaro: prendetelo, Cavaliere, lo avete guadagnato onestamente.*	
1'40 -	Don Chisciotte (a voce bassa ma ferma): *Consentite che io lasci il castello, Altezza.* Il Granduca (con disprezzo): *Don Matto!*	Di colpo, la musica abbandona ogni fondo di gaiezza e di dinamismo per farsi grave: su accompagnamento in sordina, un motivo lento fa da sfondo, in « pianissimo », continuando...
1'50 -	I cortigiani applaudono a lungo, mentre Don Chisciotte attraversa la sala con dignità.	... nel mezzo degli applausi in una frase solenne e nobile negli archi. Essa sotolinea eloquentemente la spiritualità appassionata e sincera dell'hidalgo, di contro al cinismo di coloro che credono soltanto alla falsità e alla commedia come misura di vita.
2'15 -	Fine della sequenza.	La frase musicale è conclusa improvvisamente da un rullo secco e breve di tamburi.

Il carattere « morale » della sequenza, che oppone i valori dell'idealismo a quelli di un'esistenza di cecità e di sopraffazioni, ha rilievo appunto per l'uso della musica, ed è avvalorato dall'aggancio di questa stessa musica al successivo e parallelo episodio di Sancio Panza il quale, dopo aver subito la beffa del « pelele », prende commiato dal maggiordomo: « Me ne vado. Un contadino sta bene nei campi, dove si lavora, come San Pietro sta bene a Roma. Preferisco esser Sancio in Paradiso che governatore all'Inferno! ». Non a caso le due sequenze sfociano — su una conclusione nuova, a scale discendenti in un tempo finalmente disteso e sereno — nell'incontro festoso fra Don Chisciotte e Sancio Panza.

Da questa partitura Karaev ha tratto una « suite » eseguita con un certo successo in sede di concerto, intitolata « Gravures sinfoniche » e divisa in otto quadri: « Peregrinazioni I », « Sancio Panza governatore », « La vita cattiva », « Dulcinea », « Peregrinazioni II », « Pavana lenta », « Cavalcata ». Il Gibelli, nel suo libro sulla musica sovietica, riporta un giudizio del critico Karaghiceva: « Il "Don Chisciotte" di Karaev è un lavoro sulla struggente idea del dovere, sull'ossessionante fede nel trionfo del bene, fede che accompagna, lungo la sua vita, l'uomo deciso a combattere, anche solo, fino all'estremo sacrificio contro tutti i mali del mondo. Il nobile cavaliere persegue un magnifico ideale e, per quanto sia sempre più duro e doloroso sopportare i colpi della sorte e sempre più acuto il conflitto fra i sogni e la realtà, non si lascia scoraggiare e, nella luce di questa sua fede, continua a combattere finché non lo stronca una tragica fine. »

Tra gli altri film musicati da Karaev citiamo *Urok Istorij* (t.l.: La lezione della storia, 1957, di Arnštam) e un documentario-mediometraggio, *Storia dei petrolieri del Caspio.* A questo compositore è dedicato un mediometraggio (*Kara-Karaev*), girato dal regista suo conterraneo Oktai Mir-Kassimov.

La tradizione di Molcianov e le cicogne di Vainberg

Un altro continuatore della linea maestra della tradizione è Kiril Vladimirovič Molcianov, nato a Mosca nel 1922, ed educato alla musica in quel Conservatorio.

Segretario per alcuni anni dell'Unione dei compositori sovietici, Molcianov compone cantate, concerti, liriche, musiche di scena, operette (completa fra l'altro l'operetta « L'acacia bianca », iniziata da Dunaevskij e interrotta alla sua morte) e alcune opere. Una (« Il fiore di pietra », del 1950), riprende una antica leggenda degli Urali, filmata nel 1946 da Ptuško con musica di Švarz); l'altra (« Aurora », del 1956) si ispira all'azione dell'incrociatore « Aurora » che nel 1917, a Pietroburgo, appoggiò la rivoluzione; la terza (« Via del Corno ») mette in musica il romanzo « Cronache di poveri amanti » del nostro Pratolini, e sembra con scarso successo.

La vena di Molcianov è piuttosto facile, incline al motivo orecchiabile, alla melodia che cattura immediatamente la simpatia. Così, i suoi commenti cinematografici più riusciti sono quelli a commedie e a film illustrativi come *Zemlja i ljudi* (t.l.: La terra e gli uomini, 1956, di Rostotckij), *Grande e bella, mia povera patria* (1957, di R. Karmen), *Uvol'nenie na bereg* (t.l.: In permesso a terra, 1962, di F. Mironer). Per quest'ultimo film, una specie di sovietico *Marinai donne e guai* — più sviluppato sul versante sentimentale-edificante che su quello farsesco — Molcianov ha composto una canzone, « Mia città natale », che ha avuto successo anche staccata dalla pellicola.

Eppure proprio a Molcianov è stato affidato il commento dell'ultimo film di Pudovkin, *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* (t.l.: Il ritorno di Vassili Bortnikov, 1953), una delle pellicole più tormentate, più complesse e più discusse degli Anni Cinquanta. Il *Bortnikov*, che incrina in un nuovo senso umanistico e problematico l'edificio del « realismo socialista », è preso dal romanzo « La messe » di Galina Nikolaeva e racconta il dramma di un reduce che, al suo ritorno a casa, ha l'amara sorpresa di vedersi sostituito al fianco della moglie — era stato dato per morto — da un altro uomo; inoltre il « colcoz » che prima della guerra egli stesso aveva portato ad un altissimo grado di produttività ora è in sfacelo. Il nucleo del racconto è nel lento e difficile processo del protagonista nel ricostituire la famiglia e nel riprendere in mano il « colcoz ».

Ora lo squilibrio del racconto, incerto fra elemento psicologico ed elemento corale (lo stesso Pudovkin era pieno di dubbi sulla sua capacità di dare corpo in modo persuasivo a ciò che aveva in mente) viene appunto sottolineato ed aggravato dalla partitura di Molcianov, che invece di esprimere l'interdipendenza fra il tema intimista e quello civile, scantona nella celebrazione lirica — diventata da tempo luogo comune — del lavoro dei campi, dei cieli dominati dalle bianche nuvole, dello scrosciare del torrente, delle messi mature ondulate dal vento, del trascorrere delle stagioni, del paesaggio sotto la neve, del disgelo (non metaforico). Cioè della parte meno interessante e meno viva del film.

Tale cifra, che in definitiva si può chiamare retorica, è conservata anche nelle parti non puramente georgiche, come nell'inizio — il ritorno a casa, sotto la neve, del protagonista — e nel finale, con l'abbraccio rappacificato di Vassili e la moglie al margine di un bosco di betulle. Almeno in un punto, però, la musica ha una funzione espressiva: è quando Vassili, finalmente conscio che il suo comportamento risentito verso gli altri uomini del « colcoz » è irragionevole, si illumina nella scoperta del giusto atteggiamento da tenere, e intona, riconciliato con se stesso, una canzone gioconda che i compagni di lavoro riprendono in coro dopo un attimo di perplessità. È l'inizio di un nuovo e finalmente fertile periodo di vita.

Si esercita volentieri nel campo della canzone, ma su un tono di romanticismo più « colto », anche Moisé Samuilovič Vainberfg, un compositore di origine ebraico-polacca, figlio di un buon musicista. Nato a Varsavia nel 1919,

allievo dei Conservatori di Varsavia e di Minsk, Vainberg compone attivamente balletti, sinfonie, rapsodie, concerti, quartetti, pezzi per pianoforte, un'opera, « La spada dell'Usbekistan », quasi tutti di buon rilievo. Notevoli anche i cicli di canzoni su versi dell'ebreo Perez, dell'armeno Tumaian e dell'ungherese Petöfi. Studioso di folclore, Vainberg si dedica specialmente al recupero e alla sistemazione di musiche popolari ebraiche e polacche, che utilizza anche nei suoi lavori.

> « Elementi di canti ebrei e polacchi — scrive il Gibelli nel suo libro — entrano infatti in molte delle sue composizioni; abilmente assimilati nel tessuto, danno loro una fisionomia tutta particolare. Concretezza di immagini, calore e luminosità di espressione, sobrietà del linguaggio sono caratteristiche del suo stile. »

Tra l'altro Vainberg, che è anche pianista, è uno dei tre compositori delle nuove generazioni lodati da Prokof'ev, che qualifica di « Babes in arms », cioè di « neonati », tutti gli altri (gli altri due privilegiati sono Knipper e Popov).

Per il cinema Vainberg compone le partiture di *Dva druga* (t.l.: Due amici, 1955, di Ejsymont), film per l'infanzia, che racconta di due compagni di scuola che vogliono lavorare nel circo; di *Domatrici di tigri* (1955, di A. Ivanovskij e N. Kočevarova) un film di consumo ancora di ambiente circense; di *Poslednij djuim* (t.l.: Fino all'ultimo, o anche L'ultimo pollice, 1959, di T. Vulfovič e N. Kurikšin), storia melodrammatica di un asso dell'aviazione che, alla fine della guerra, si dedica per vivere alla pericolosa professione del cinereporter subacqueo.

Ma il titolo di gran lunga più noto fra le fatiche cinematografiche del Nostro, che ha musicato anche alcuni film d'animazoine, è quello di *Letjat žuravli* (Quando volano le cicogne, 1957, di M. Kalatozov), storia di un fervido amore distrutto dalla guerra.

Qui Vainberg ha esaltato la componente romantica ed individualista del racconto. Addirittura vicina, per schema esteriore, al più gonfio sinfonismo dell'ultimo Ottocento, già maturo dei frutti decadentistici, la partitura di Vainberg accoglie nondimeno diverse suggestioni, ivi compresa quella di un linguaggio asciutto, martellato (la vita in città, durante la guerra) e deformazioni espressionistiche nei momenti più scoperti della vicenda (la seduzione della ragazza durante il bombardamento aereo, in cui alle inquadrature sghembe e agli effetti violenti dell'illuminazione fanno riscontro le note di un concerto per piano e orchestra, di esasperata drammaticità). Un risultato, in sostanza (anche negli aspetti negativi), aderente alle intenzioni del regista e molto eloquente per quanto riguarda la rivalutazione compiuta da quest'ultimo nei confronti dei sentimenti individuali, della passione tutta privata rispetto ai fatti collettivi e patriottici.

I giovani e il peso della tradizione

Georgiano — nato nel 1925 a Gori — è Sulchan Fedorovič Žinzadze. Premio Stalin già fin dagli anni del conservatorio per un quartetto d'archi dedicato alla sua terra (studia violoncello con Kozolupov e composizione con Bagatyraŭ a Mosca), questo musicista è autore di sinfonie, quadri sinfonici, un'opera, pezzi per violoncello, una cantata dedicata a Stalin, un poema sinfonico dedicato alla « Georgia sovietica », due balletti (uno tratto da « Il démone » di Lermontov). Come informa il Gibelli, il genere preferito da Žinzadze è la miniatura strumentale, raffigurante quadri caratteristici della vita georgiana: in essi il compositore

imita i suoni degli strumenti caratteristici della regione, e talvolta li ospita in orchestra.

> « La musica di Žinzadze — secondo il citato autore — attrae per il tono sereno, ottimistico. Particolarmente vicine al compositore sono le immagini liriche che avvincono per la poesia, la purezza del sentimento e la freschezza del pensiero... La creazione di Žinzadze si sviluppa sul generoso terreno della musica popolare georgiana. Il colore nazionale è soprattutto nel contenuto, nella percezione del respiro vivo della musicalità georgiana, nell'aspirazione a interessare larghe masse popolari. »

In campo cinematografico più che per *Žanoza* (t.l.: La scheggia, 1956, di N. Sanišvili) — una commediola su una specie di « Scampolo » georgiano — Žinzadve si ricorda per un film del conterraneo Čiaureli, *Otarova vdova* (t.l.: La vedova di Otar, 1958), storia di una anziana contadina di fine Ottocento, rimasta vedova, che vive soltanto per l'affetto del figlio Georgij, il quale l'abbandona perché preda di un impossibile amore per una aristocratica; per questo amore Georgij incontrerà accidentalmente la morte.

La partitura è interessante perché basata su due dimensioni complementari: quella folcloristica e quella sinfonica in senso autonomo, mentre solitamente in questo genere di film « paesani », tanto più se ambientati nel passato, il « colore » della musica popolare o ad essa ispirata domina sovrano. Così Žinzadze usa strumenti tipici e ritmi dalla petulanza orientale nella sequenza della danza sull'aia e cori di sapore popolare nella descrizione del lavoro dei campi e per la veglia funebre, ma per il resto utilizza materiale originale (originale in senso relativo: le ascendenze romantico-elegiache di questo compositore sono chiarissime). Queste pagine oscillano dai toni delicati, basati sull'uso di pochi strumenti caratterizzanti, specialmente « legni », a quelli gonfi di sonorità melodrammatiche.

Una buona pagina basata sull'uso di « legni » leggeri apre il racconto sui campi in cui lavorano la vedova e il figlio, e una frase dolcissima nell'oboe solo sostiene il lamento della donna che ricorda la morte del marito, continuando poi nell'onda degli archi in un « tema lungo » abbondantemente romantico, di sapore bruckneriano; così il clarino solo su un « vibrato » d'archi accompagna, con un disegno di tipo ciaikovskiano, l'adorazione di Georgij per la principessa che passeggia per il giardino fiorito. Ma altre parti, come la morte e il finale, sono immerse in sonorità spinte al massimo della retorica.

Non manca, comunque, l'uso intelligentemente cinematografico del sonoro, cioè l'uso espressivo della musica secondo le esigenze del film, che denota l'accordo creativo musicista-regista (ciò che costituisce in tutti i casi il meglio della fatica di un compositore cinematografico, più che la bella frase o la bella soluzione musicale in sé). Diciamo della partenza di Georgij per il palazzo dove il giovanotto ha voluto prendere servizio per essere più vicino alla giovane principessa: un ottimo movimento di archi legati di sapore veramente classico, su accompagnamento ritmico dei contrabbassi, segue i gesti melanconici della vedova che prepara il sacco con gli abiti del figlio; poi, quando lei non ha più nulla da fare, un greve silenzio fa già sentire ciò che rappresenterà per lei l'assenza di Georgij; indi, quando il giovane se ne va, senza voltarsi, riprende la frase iniziale concludendo mestamente la sequenza in contrappunto eloquente con la cieca euforia di lui.

Incline alla retorica ed epigono dei classici russi è anche Venjamin Efimovič Basner (che si trova scritto anche « Basnyer ». Questo musicista nasce a Jaroslav

— a nord di Mosca, sul Volga — nel 1925, studia all'Istituto Musicale della città natale e al conservatorio di Leningrado, si fa conoscere specialmente per i suoi quartetti.

Nel 1956 musica *Čelovek rodilsia* (t.l.: Un uomo è nato, di V. Ordinskij) e *Bessmertnyj garnizon* (t.l.: La guarnigione immortale, di Z. Agranenko e E. Tissé): quest'ultimo è una pesante — staliniana post-litteram — celebrazione della eroica difesa di Brest Litovsk, che Basner riveste di note banalmente celebrative.

Ma non mancano lampi di acuta espressività visivo-sonora, come nella sequenza degli aerei tedeschi che decollano per bombardare la città assediata, retta non dagli effetti sonori o da minacciosi interventi guerreschi bensì — abolito il rumore — da un assolo di violino sul vibrato d'archi. Poiché all'immagine degli aerei che si staccano dal suolo si alternano immagini dei russi assediati a Brest che dormono, la minaccia tedesca e la premonizione del massacro acquistano un senso di dolorosa « suspense » proprio grazie all'originale soluzione sonora.

Dal commento al film Basner ha tratto una « suite » eseguita in sede di concerto.

Degli altri film musicati da questo compositore il più interessante è *Sud'ba čeloveka* (Destino di un uomo, 1959) di S. Bondarčuk. Non meritevoli di ricordo sono *Un uomo d'azione* di M. Svejca; *Polosatyi reis* (t.l.: La crociera delle tigri), di V. Fetin; *I loro primi amori* di Ordinskij ed alcuni film per ragazzi; lavoro meramente tecnico-esecutivo quello per *La sinfonia di Leningrado*, storia della nascita dell'omonima sinfonia di Šostakovič, concepita ed eseguita durante l'assedio della città.

Destino di un uomo, tratto da un racconto di Šolochov, ha per protagonista un soldato che vien fatto prigioniero dai tedeschi e che, riuscito a fuggire, adotta un bambino orfano dopo aver appreso che sua moglie e suo figlio sono stati uccisi.

Basner fornisce a queste immagini una musica robustamente tradizionale, ispirata ad una specie di virile romanticismo (chiara, comunque, la derivazione ottocentesca). Certe pagine sono eccessivamente d'effetto e aggravano la tendenza al formalismo di Bondarčuk regista (il panico dei prigionieri rinchiusi nella chiesa, la rievocazione dei teneri rapporti con la moglie, la fuga attraverso i prati); altre sono più incisive, come quella di effetto asincronico della musichetta allegra suonata nel campo di concentramento tedesco, mentre i prigionieri ebrei vengono avviati al forno crematorio.

Il neo-romanticismo di Simonian e altri

Del tutto romantico, ma su un piano di preziose soluzioni espressive, l'armeno Nudejda Simonian, autore di un « Concerto per pianoforte e orchestra » positivamente giudicato. A parte qualche film minore (come la fiaba orientale *Il tappeto volante*, di G. Kasanskij), il nome di Simonian è legato a *Dama s sobačkoj* (La signora dal cagnolino, 1959, di Chejfic), squisita versione del noto racconto cecoviano.

In questo film il compositore mescola diversi temi in modo funzionale: si possono riconoscere il tema della protagonista (morbidissimo, negli archi cautamente cantanti); quello dell'idillio, molto romantico, tutto abbandonato alla piena dei sentimenti; e quello della natura (la galeotta estate di Yalta). Molto bello il motivo sognante e leggero nei fiati che accompagna il protagonista quando cammina solitario, nella neve, nella città dell'amante e poi, la sera, ode il piano-

forte suonato da lei; buono anche l'uso drammaturgico di quello che abbiamo chiamato il tema della natura — ma tutti i temi derivano dallo stesso ceppo melodico, romanticamente effuso — quando lo sentiamo sotto le immagini del protagonista tornato a Mosca, il quale si strugge pensando alla donna, tema che viene bruscamente interrotto quando la moglie lo richiama alla realtà.

Notevole in questa colonna sonora l'uso che Simonian fa di materiale preesistente, come l'« ouverture » dell'operetta « La Geisha ». Oltre che apparire come elemento di definizione ambientale, tale brano diventa elemento del discorso registico quando, dopo averlo udito una prima volta eseguito dal protagonista maschile al piano, nella sua casa di Mosca — il suo pensiero corre intanto alla « signora dal cagnolino » — lo risentiamo nel teatro della città di quest'ultima, quando il protagonista si reca a cercarla, e poi, nel finale, lo udiamo suonare sul clarinetto da un suonatore ambulante durante l'ultimo incontro dei due amanti in una camera d'albergo di Mosca, preludio al distacco doloroso.

Armeno è anche Arno Arutiunovič Babagianian, nato nel 1921 a Erevan, un compositore assai precoce. Autore di concerti, quartetti, trii, una « Rapsodia armena » per due pianoforti, canzoni, una « Ode a Stalin, alfiere della pace », una « Ballata eroica » che si prefigge di fare il ritratto della gioventù comunista, Babagianian non trascura il colore ma è più che altro un seguace del pianismo e del melodismo di Rachmaninov e di Ciaikovskij. Tra le pellicole da lui musicate si cita *Lichno izvestev* (t.l.: Personalmente conosciuto, 1958, di S. Kevorkov e E. Karamian), film avventuroso girato a Erevan su una « Primula rossa » rivoluzionaria dell'Armenia.

Dopo tanti ciaikovskiani, un Ciaikovskij che cerca di svolgere discorsi staccati dalla gloriosa — e pesante — eredità del passato. Boris Aleksandrovič Ciaikovskij (si chiama proprio così, con tanto nome sulle spalle) nasce nel 1925 a Mosca, studia pianoforte all'Istituto musicale e composizione al Conservatorio, avendo a maestri, tra gli altri, Šostakovič e Šebalin, e si afferma tra i più interessanti compositori delle giovani generazioni: i suoi quartetti, le fantasie, le rapsodie, una « Sinfonietta » sono accolte con favore.

Il ricorso al patrimonio etnico russo e le soluzioni originali, con tendenze piuttosto moderne, anti-accademiche, si bilanciano in Ciaikovskij, il quale — informa il Gibelli —

> « non ama gli effetti esteriori né gli abbellimenti artificiosi e se ricorre alle melodie popolari russe non le cita né, peggio, le imita. Egli fonde i suoi motivi con quelli popolari presi dalla racolta di Milyi Balakirev. »

Il giovane Ciaikovskij è anche pianista: a lui, e al già ricordato Vainberg, Šostakovič ha affidato nel 1957 l'esecuzione della parte pianistica della sua monumentale « Dodicesima Sinfonia », eseguita in occasione del XXII congresso del PCUS.

Non conosciamo il livello delle fatiche musicali di questo compositore, che ha firmato fra l'altro le partiture di *Ubijstvo na vlice Dante* (t.l.: Il delitto di via Dante, 1956 — un « giallo all'occidentale » — di M. Romm); di *V dni Oktjabrja* (t.l.: Nei giorni d'ottobre, 1958, un film celebrativo di S. Vasil'ev); di *Seriožba* (1960, di G. Danelja e I. Talankin, storia di un ragazzo di sei anni e dei suoi rapporti, prima difficili poi sereni, col patrigno); e di *Osennie Svadjbij* (t.l.: Nozze d'autunno, 1968, di Boris Yašin, premio « Opera Prima » a Locarno, 1968).

Alla repubblica autonoma dei Mari, attorno al corso superiore del Volga, appartiene Andrei Iakovlevič Ešpai, nato a Kosmodemiansk nel 1925: è anzi il maggiore esponente musicale della sua terra. Figlio di un noto musicista, Iakov Ešpai, questo compositore ha la singolarità di essere solidamente ancorato alle radici della musica popolare dei Mari e al tempo stesso è attratto dagli impressionisti francesi, e in particolare da Ravel. Alla memoria di quest'ultimo è dedicato il concerto per pianoforte e orchestra del 1955, che è fra i lavori più noti di questo compositore. Nel campo del cinema Ešai collabora fra l'altro a *Im pokorjaesja nebo* (t.l.: I conquistatori del cielo, 1964, di T. Lioznova).

Continuatore di Krjukov è Michail Ziv, illustratosi con la musica di due fra i più noti film del « disgelo », *La ballata del soldato* e *Cieli puliti*, ambedue di Čuchraj. Per il suo primo film — *Il quarantunesimo* — questo regista si era appunto rivolto al veterano Krjukov, che avevamo criticato per aver versato il vino vecchio della sua vena romantica nella botte nuova del discorso « moderno » di Čuchraj; ma ora, a giudicare dalle partiture di Ziv, altrettanto se non più romantiche, ci avvediamo che oltre alla vena del compositore entra, nella responsabilità di determinate scelte, una netta propensione del regista. È lo stesso Čuchraj, d'altronde, che ce lo conferma:

> « Sono un romantico — ha detto una volta — e per la vita. Senza il romanticismo non potrei vivere. »

Per il suo secondo film, dunque, Čuchraj si rivolge a Ziv, che aveva già musicato *Vassiok Trubacev e i suoi compagni* (1956) di I. Fried nonché *Pervye radosti* (t.l.: Prime gioie, 1956) e *Ncobyknovenneoe leto* (t.l.: Una estate straordinaria, 1957), un dittico di V. Basov tratto da due romanzi di Constantin Fedin impostati sulle vicende degli stessi personaggi, alle prese con le scelte imposte dalla bufera della prima guerra mondiale, della rivoluzione di febbraio e di quella di ottobre.

In verità per *Ballada o soldate* (La ballata del soldato, 1959, storia di un soldatino che ha una faticata licenza-premio e che finirà ucciso in battaglia), il romanticismo nutre la vicenda in maniera positiva, rinunciando alle frange debordanti in sonorità eccessivamente avvampate, al sentimentalismo messo in piazza.

È anche merito del compositore, infatti, se il film è persuasivo, fresco, sincero, ed evita le cadute nel patetismo, che costituiva la minaccia più immanente per una pellicola di questo tipo. Ziv ha sentito proprio la necessità di far risaltare questa freschezza, questa giovinezza del protagonista, questo suo legame con la terra e la campagna della sua infanzia (alla quale ritorna in un fugacissimo saluto, prima di morire) basandosi su nuclei tematici ispirati alla musica popolare ma svolgendoli modernamente, in elaborazioni controllate da un gusto sicuro e in una scrittura musicale aguzza e personale.

> « L'enfasi ciaikovskiana — scrive Luigi Pestalozza su "Cinema Nuovo", n. 146, luglio-agosto 1960 — l'appello alle sonorità clangorose e di banale sollecitazione emotiva, pur non mancando nelle scene in cui il descrittivismo musicale è esplicitamente voluto, anche se non sarebbe affatto necessario, cedono in generale il posto ad un accompagnamento più sottile, elaborato perfino con un gusto prokofiano della deformazione armonica dei temi di sapore folklorico o dal folklore direttamente desunti ».

La collaborazione fra regista e musicista è riuscita anche nei momenti nodali

della vicenda, come nel bellissimo incontro con la madre: dopo la tempesta di suoni che esplode nell'orchestra sul rapido carrello laterale che accompagna la folle corsa della donna per i campi, un silenzio assoluto, totale, cala di schianto nel momento dell'abbraccio, facendolo vibrare di un'atmosfera intensissima.

Siamo in una diversa atmosfera, sia rispetto al romanticismo di Krjukov che a quello di Vainberg (*Quando volano le cicogne*). Dice giustamente ancora Pestalozza, a questo proposito, che

> « va messo in luce il tentativo [fatto da Ziv] di rifuggire dagli schemi enfatici e demagogici che ancora ricorrevano, per esempio, in *Volano le cicogne.* »

Molto meno persuasivo il commento di *Čstoe nebo* (Cieli puliti, 1961), vicenda coraggiosamente impostata, ma risolta schematicamente, di un aviatore fatto prigioniero, messo al bando con Stalin e riabilitato dopo la morte del dittatore.

Qui la chiave romantica è debordante, rivolta al passato più che ai cieli sgombri di nuvole del futuro, gonfia di una superficiale passionalità che non rende un buon servizio alla volontà di Čuchraj di svolgere un discorso lucido ed affilato (anche se è lui che impone certe soluzioni: vedi la sequenza del ritorno a casa di Aleksi, il protagonista, « esaltata » della sovrimpressione di una specie di vortice luminoso in una atmosfera accesa, anzi farneticante).

Lo vediamo già nei titoli di testa, retti dal primo accenno del tema principale del piano e nell'orchestra, da concerto dell'Ottocento (tanto per cambiare), alla maniera di Grieg, diremmo, con grande uso di « crescendo » e di accordi ribattuti in « fortissimo ». Non soltanto tale tema è presente durante le svolte sentimentali della vicenda, ma anche in momenti di diverso carattere, come nella sequenza iniziale della dichiarazione di guerra (ancora trattato per piano e orchestra) e in quella emblematica del « disgelo », dove, dopo l'annuncio alla radio della morte di Stalin, si inseguono sullo schermo nuvole che si aprono su « cieli puliti », ghiacci che si sciolgono, acque che scorrono impetuose, e la colonna sonora effonde dopo un crescendo di accordi una vivace variazione del tema negli ottoni gloriosamente squillanti, contrappuntati da accordi marcati. Altrove questo motivo principale, usato come tema d'amore, è più pertinente (anche perché utilizzato in modo più contenuto, più delicato), come nell'incontro dentro il rifugio antiaereo fra Aleksi e Sascia, la ragazza che diventerà moglie dell'aviatore (accenni nel violoncello, poi nei violini) e nel primo appuntamento sotto la neve (tema illeggiadrito da un ilare « pizzicato » degli archi). Ma a lungo andare il motivo, condito in tutte le salse e onnipresente — esattamente alla maniera hollywoodiana — diventa stucchevole.

Due sono comunque, a nostro parere, i momenti migliori della partitura. Il primo quando gli altoparlanti, in piazza, danno la falsa notizia della morte di Aleksi, dove una sottolineatura di accordi ribattuti lascia il posto ad un intervento elegiaco di sapore dolorosamente eroico, che inizia sotto le parole del comunicato radio e continua anche dopo; il secondo è quello del passaggio del treno carico di soldati nella stazione affollata di parenti che si illudono di poter salutare i loro cari, rapiti dal convoglio che continua invece la sua corsa senza fermarsi. La sequenza inizia con puri effetti sonori (il treno avanza da lontano, il rumore aumenta, montaggio rapido di visi ai finestrini, donne che cercano di distinguere i soldati) e poi, al massimo del rumore, s'innesta il tema « eroico » in « fortissimo », che si sfilaccia a poco a poco in un desolato « diminuendo » collegato ad un rallentamento del tempo, finché — il treno è ormai lontano — c'è solo il silenzio, rotto dal pianto sommesso di un bambino. Ed è sul silenzio

che la sequenza si conclude, con l'inquadratura delle donne sgomente sulla banchina della stazione, ripresa dall'alto.

Del 1929, infine, sono Vladen (o Vlades) Cistiakov e Aleksandra Pachmutova. Il primo, nato presso Kostroma, nella grande pianura a nord-est di Mosca, studia al conservatorio di Leningrado e, ci informa il Gibelli, si è messo in luce per una « Canzone del lavoro e della lotta », il poema sinfonico « Aleksandr Morosov », le « Canzoni dell'ardimento », il poema sinfonico-corale « Le gesta ». La sua firma appare in calce al commento per il film *Vsjo osajotsja ljudjam* (t.l.: Tutto resta agli uomini, 1963, di G. Natanson), storia di un fisico condannato da un male che non perdona.

La Pachmutova, nata a Stalingrado, è una delle poche compositrici sovietiche. Autrice di « suites », cantate, toccate, un valido « Concerto per tromba e orchestra », questa musicista ha modo di espandere la sua vena lirica in *Žili lyli starik so staruchoj* (t.l.: C'era una volta un vecchio e una vecchia, 1965, di Čuchraj), ritratto all'apparenza edificante, ma assai amaro nella sostanza, nello scontrarsi delle generazioni, di due anziani coniugi e dei loro rapporti con i figli, generi e nipoti. La Pachmutova si impadronisce comunque delle svolte elegiache della storia più che di quelle dialettiche, contribuendo a dare un tono irresoluto alla pellicola, incerta fra il bozzetto e l'esame di coscienza.

La generazione degli anni trenta

Nativi degli Anni Trenta sono i musicisti che seguono. Sono giovani, e sono specialmente attivi per i film dei giovani, riuscendo spesso a superare le diatribe fra « tradizione » e « deviazione » in soluzioni di una nuova, almeno in parte, sensibilità, in commenti sciolti, elastici, adattabili. Qualcuno di loro si spinge, seppure cautamente, nei regni dell'atonalismo e della musica elettronica, ma soltanto quando questi moduli sono rigorosamente funzionali; ai diritti dell'ispirazione musicale antepongono, modernamente, quelli dell'espressione cinematografica. In questo danno un apporto decisivo al cinema dei giovani, dei quali si fanno interpreti con intelligenza e partecipazione; anche se, disciplinatamente, non rinnegano ove richiesti la celebrazione delle glorie passate e l'esaltazione dei valori nazionalistici.

Il primo di questo gruppo è Mark Fradkin, i cui dati biografici sono misteriosi. Il suo nome si comincia a conoscere nel 1956 (per *Oni Byli Pervymi* — t.l.: Sono stati i primi, di J. Egorov — storia dei giovani di Pietroburgo che hanno vissuto i primi anni della rivoluzione). Il suo apporto al cinema, a giudicare da *Pervyj den' mira* (t.l.: Il primo giorno di pace, 1959, di Jakov Segel') non è eccezionale: in questo romanzetto di due giovani che si conoscono all'alba della guerra e che concludono tragicamente il loro rapporto, il musicista accompagna la vicenda con interventi piattamente sentimentali o drammatici.

La sua vena sembra essere quella delle canzoni e degli idillii. La canzone composta per *Proščajte, golubi* (t.l.: Addio, piccioni!, 1961, ancora di Segel') — storia di un ragazzo al momento del passaggio tra l'adoloscenza e la maturità — ha avuto un buon successo, in Russia, per la sua melodia sonante e vitalistica e i suoi versi (di M. Matusovskij) aperti all'ottimismo:

« Eccoci invecchiati di un anno
E' per noi il momento
Di liberare i nostri cari piccioni,

Compagni dei nostri lieti giochi d'infanzia.
Volate dunque, volate, volate!
Vieni presto, nostro domani felice!
Apriti, o cielo glorioso:
Oggi lanciamo dei piccioni — gioco di ragazzi,
Domani lanceremo in cielo degli "sputnik"! »

Altrettanto misteriosi i dati biografici di O. Karavančuk (che talvolta si trova anche scritto Karavaiučuk), autore del balletto « Mistero-buffonata » su testo di Majakovskij e, per il cinema, di alcune colonne sonore di film per lo più di guerra. Del 1958 è *Pervyi den'* (t.l.: Il primo giorno, di Ermler) e del 1959 *V tvoych rukach žizn'* (t.l.: La mia vita nelle tue mani) di N. Rosanzev. Quest'ultimo film è un « réportage » romanzato sulla dura opera di una squadra di genieri il cui compito è quello, subito dopo la cessazione delle ostilità, di rendere innocuo un deposito di bombe pronte a saltare, situato nel sottosuolo di una cittadina. I resultati registici non sono particolari ma il brano dell'evacuazione dei civili è il più bello del film proprio grazie alla musica: un « allegro agitato » retto da un inciso fortemente ritmato (a sincope), svolto secondo un discorso musicale di valore molto alto anche preso a sé, e di carattere decisamente e sorprendentemente moderno. Notevole anche l'uso, nelle atmosfere di « suspense » (il momento più difficile del disinnescamento delle bombe) il « suono » particolarissimo ottenuto da Karavančuk con un impasto di glissandi, scale discendenti o ascendenti, e note legate del violoncello, il tutto di una tensione inquietante.

Rodion Konstantinovič Ščedrin è uno dei musicisti più in vista della giovane generazione. Nato nel 1932 a Mosca, è stato allievo di Šaporin a quel conservatorio e svolge attività di pianista oltre che di compositore. Ha composto un'opera — « Non solo l'amore », — dei balletti — « Il cavallino gobbo », su una fiaba popolarissima in Russia, « L'ala spezzata » —, poemi sinfonici, un concerto sinfonico per piano e orchestra, quintetti, « suites », musica da camera e musiche per le scene.

In campo concertistico Ščedrin è uno di quelli che, sia pure con discrezione e abilità, è riuscito a rinverdire alcuni aspetti dell'arte musicale sovietica, apparentemente intoccabili: si vale ad esempio in modo nuovo degli apporti della tradizione e del folclore (compie « ardite trasformazioni della melodia di carattere popolare », secondo il Gibelli) e non indietreggia, quando occorre, di fronte alle più decise dissonanze (che nel balletto « Il cavallino gobbo », col quale il musicista giunge a ventitré anni alla ribalta del Bolšoj, si alternano al recupero personalissimo delle « ciastuški », o stornelli popolari).

A partire dal 1957 troviamo Ščedrin attivo anche per il cinema. Sue sono le colonne sonore di *Ysota* (conosciuto come: Vertigini o anche Altitudini), di Zarchi — commedia edificante sui montatori di altiforni — e di *Kommunist* (t.l.: Il comunista, 1958, di Rajzman, ma in Occidente è più noto col titolo: Il racconto di mia madre), un melodramma sulla costruzione di una centrale elettrica durante i giorni acerbi della rivoluzione del 1918. La musica, in quest'ultimo film, non si fa notare per particolari doti rinnovatrici degli adusati schemi; più apprezzabile sembra sia quella di *Banja* (t.l.: Il bagno, 1962, di Jutkevič e Karanovič), una animazione con pupazzi di legno e con inserti di stile « music-hall » della famosa « pièce » satirica di Majakovskij, in cui Ščedrin ha potuto sbizzarrirsi in un « collage » di musiche del tipo più diverso, ivi comprese la musica di rumori e la musica elettronica.

Ščedrin è anche il compositore dell'ultimissima versione di *Anna Karenina*

(1969, regia ancora di Zarchi, con Tatiana Samoilova nel ruolo della protagonista). Qui però il musicista è completamente inserito nella cifra, consueta a tanti, della passionalità romantica di tipo ottocentesco; allo scrupolo meramente illustrativo del regista fa riscontro una colonna sonora gonfia di sonorità « vieux-jeu », di melodie abbandonate alla piena sentimentale degli archi, al martellare di pianoforti turgidamente drammatici. Su tutto, un tema d'amore nei violini, accompagnato talvolta da pizzicati di « balalaike », variato e riesposto fino alla sazietà, spesso presente — in maniera assai fastidiosa — anche sotto i dialoghi.

Non mancano i momenti in cui il musicista tenta un suo discorso espressivo, tenta cioè di uscire dal ruolo di coloritore dello sfondo, ma i resultati sono scarsamente soddisfacenti, anche perché è lo stesso regista a presentare soluzioni che sembrano imporre soltanto una « chiave », quella esasperatamente romantica. Se prendiamo ad esempio il finale, dopo un buon movimento costituito da « glissati » pausati di archi durante l'avvicinamento di Anna alla stazione, cui si aggiungono in una progressiva stratificazione clangori metallici sovrapposti alla distorsione del suono della campana posta sulla locomotiva che si avvicina, ecco l'esasperazione della situazione in un « tutti » abbastanza banale e in una scala discendente di sedicesimi in « fortissimo » sul gesto di Anna che si getta sotto il treno, cui segue tutto cantato a gola spiegata il tema d'amore mentre la cinepresa impazza sui muri e sui cieli roteando su se stessa.

Migliore, proprio perché segue un itinerario opposto, dal suono al silenzio e dalla smodatezza dell'immagine alla sua asciuttezza, la seguenza del saluto di Anna al figlio prima di tornare definitivamente da Vronskij. La musica è genericamente sentimentale sotto la visita a Seriožha dormiente, poi folleggia insieme alla cinepresa che segue in girotondo l'abbraccio frenetico della madre al figlio che si è svegliato, per cessare di colpo su un accordo dissonante di pianoforte: sull'uscio è apparso Karenin, muto e severo, ed è nel silenzio pesante che Anna fugge dalla casa del marito e dal figlioletto che l'invoca invano.

Del giovane A. Šnitke (noto in patria per i « Canti di guerra e di pace » e soprattutto per l'oratorio « Nagasaki », su versi di poeti russi e giapponesi e dedicato alle vittime della seconda bomba atomica) conosciamo solo la musica (piuttosto interessante) di *Vstuplenie* (t.l.: Introduzione, ma conosciuto da noi come Introduzione alla vita, 1963, di I. Talankin). La storia è quella di un gruppo di giovanissimi abitanti di Leningrado sfollati durante la guerra in direzioni opposte, e dispersi dalla bufera del conflitto.

L'atmosfera in cui Šnitke immerge la vicenda è tersa, lucidamente melanconica, creata da pochi tocchi pausati di una chitarra sola, poi da uno xilofono e percussioni in un impasto timbrico singolarissimo, molto emancipato rispetto ai « pieni » orchestrali cui ci hanno abituati i compositori russi. Molto bello, in particolare, il momento dell'incontro di due ragazzi di Leningrado in una regione lontana, retto da un movimento sinfonico chiaro e rigoroso, dal contrappunto essenziale.

Ove lo reputa necessario, il musicista lascia comunque espandere la piena dei sentimenti, come nel ritorno dei ragazzi in treno alla città liberata, sostenuto da una gran frase cantabile negli archi; altre volte Šnitke ricorre alla musica popolare in funzione di contrappunto passato-presente, pace-guerra, come quando uno dei ragazzi, lontano dalla sua terra, osserva le donne di un villaggio che dalla riva trascinano le barche intonando una canzone paesana di struggente nostalgia.

Tutto sommato una partitura nervosa, asciutta, raramente abbandonata al melodismo e molto attenta ai valori di definizione dei rumori e degli effetti.

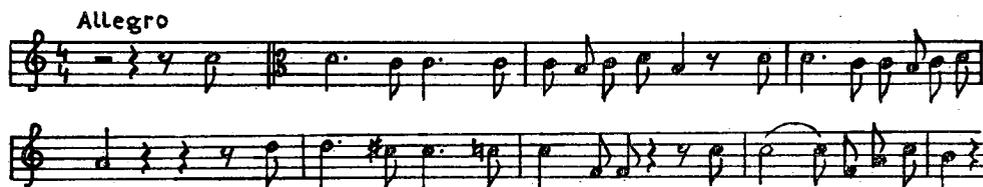
Georgiano, nato a Tiflis nel 1932 e diplomato a quell'istituto musicale — poi perfezionatosi a Mosca sotto la guida di Chačatur'jan — è Michail Tariverd'ev, uno dei migliori compositori della giovane scuola georgiana (il Gibelli cita di lui un balletto, una serie di cicli vocali su versi di Shakespeare, di poeti russi e giapponesi, e musiche di scena). Il suo nome è legato per ora a *Čelovek idëet za solncem* (t.l.: L'uomo che segue il sole, 1961, di M. Kalik) un poemetto alla Lamorisse su un bambino che vuol fare il giro del globo terrestre seguendo il sole e tornando a casa il mattino dopo dalla direzione opposta a quella da cui ha preso le mosse. La colonna sonora, dicono, è vivace e multiforme, e segue con un certo brio i minuscoli episodi di cui il film si compone (il bimbo non farà il giro della terra ma, nel suo vagabondare di ventiquattr'ore, incontrerà diverse esperienze interessanti).

Se il ragazzino del film citato va a zonzo per la sua città, che è Kišinjov, in Moldavia, il protagonista di *Ja šagaju po Moskve* (A zonzo per Mosca, 1964, di G. Danelija) va a passeggio per la capitale. Ma è un pretesto per imbastire una sorridente divagazione « disimpegnata » sulle piccole, futili, innocenti vicende di tutti i giorni di un giovane e dei suoi amici; nel suo offrirci

> « l'immagine di una generazione che correndo e cantando esprime il bisogno di evadere da una realtà che i maggiori hanno caricato di monumenti e dipinto a colori solenni » (G. Grazzini),

il film inaugura una nuova stagione nel cinema russo, quella della commedia giovanile, di leggiadra « rivolta » al mondo degli adulti.

Queste caratteristiche della pellicola sono efficacemente sottolineate dalla musica, che è di Andrej Pavolovič Petrov. Nato nel 1930 a Leningrado, Petrov ha studiato a quel Conservatorio ed è diventato, oltre che compositore, redattore di una casa editrice della sua città natale. Si ricordano di lui tre balletti, alcune « suites » (« Suite dei pionieri », « Suite sportiva », ecc.), poemi sinfonici, una operetta, canzoni, pezzi strumentali, pezzi didattici, ecc.; ma entro gli schemi accademici Petrov ama impostare discorsi abbastanza originali. Nel balletto « Riva della speranza », ad esempio, pur assumendo come argomento un'allegoria politica (l'uomo sovietico non si lascia piegare dalle avversità e, spinto dalla bufera sulla riva di un mondo ostile, riesce a raggiungere la « riva della speranza », cioè l'URSS), rifiuta la concezione del « realismo socialista » per un ritorno, in musica, al romanticismo più puro e svincolato dai dettami « positivi ». Singolare la scelta operata da Petrov per il suo ciclo di « Canzoni semplici », ispirate a versi dedicati ai ragazzi dell'italiano Gianni Rodari (tradotti in russo da S. Maršak): il musicista ne ha fatto una galleria di quadretti italiani in cui, informa il Gibelli, vengono sfruttati motivi di canzoni di casa nostra.

Per *A zonzo per Mosca*, dunque, Petrov, compone un commento sorridente e brioso, che trova il suo punto di forza nella canzone che ha lo stesso titolo del film e che scandisce fiduciosamente la narrazione, dandole la sua caratteristica di ottimismo spregiudicato. È in effetti una bella canzone, dalla melodia facile e scattante:

Riportiamo a titolo di curiosità le parole dell'edizione italiana (sovrimpresse sui fotogrammi, mentre la colonna sonora conserva i versi originali di G. Špalikov):

« Al mondo può andar tutto bene
E non si può capire subito perché,
Basta che cada un po' di pioggia estiva,
Una semplice pioggia estiva,
Tra la folla mi appare un volto conosciuto,
Occhi ridenti;
Dove la bella Mosca si allarga,
Dove risplende la bella Mosca
Sotto il temporale estivo.
E io vado, vado a zonzo per Mosca;
Ma posso anche attraversare
L'Oceano Pacifico salato,
E la tundra, e la foresta... »

Fra le altre colonne sonore firmate da Petrov (per film di Stredel, Karelov, Rjazanov) ricordiamo almeno quella di *Beregis' Avtomobilja!* (L'incredibile signor Detockin, 1966) di Eldar Rjazanov: una musica piuttosto maliziosa, con un fondo non tutto allegro, punteggia le traversie del mite assicuratore (l'Amleto Innokenti Smoktunovskij in chiave di commedia) che per punire i malvagi ruba le loro automobili.

Un'altra commedia, stavolta di fantascienza e non di costume, è *Eto Svat' Robert* (t.l.: Si chiamava Roberto, 1968, di I. Olšvanger), che ha la singolarità di ospitare il mimo francese Marcel Marceau nel ruolo di se stesso.

Anche Andrei Michailovič Volkonskij è uno tra i musicisti più interessanti delle nuove generazioni. Nato nel 1934, ha studiato in Francia — non rimanendo indifferente alle influenze della musica contemporanea europea — e poi al conservatorio di Mosca, rivelandosi a ventidue anni con un quintetto e scatenando un urugano poco dopo con un « Concerto per orchestra » composto, dice il Gibelli nel libro citato,

> « in un linguaggio che, familiare nell'Occidente, era insolito nella Unione Sovietica. Insolito e proibito ché, se la composizione era costruita nella forma dei classici, di Bach e di Haendel, i mezzi armonici impiegati ricordavano quelli di Schoenberg e di Milhaud, due autori ancora al bando nel 1954. »

Volkonskij — che qualcuno chiama l'Etvušenko della musica — ha contro i burocrati ed è sostenuto dai giovani, e si destreggia fra le ramanzine ufficiali e le alzate di testa, visto anche che sembra abbia un carattere non molto remissivo (quand'era ancora studente a Mosca si era fatto buttar fuori per indisciplina).

Peccato che di questo autore così interessante non si conoscano direttamente le fatiche per il cinema, che comunque devono essere pochissime: noi siamo in grado di citar solo *Tri pljus dva* (t.l.: Tre più due, 1964, di S. Organisyan), commedia giovanile che vede due ragazze alle prese, sulle rive del Mar Nero, con tre giovanotti.

Anche Nikolaj Jakovl'ev, che è molto giovane ed ha studiato a Mosca, musica in prevalenza commedie e film per ragazzi; le colonne sonore degli ultimi film di Ilya Frez portano la sua firma. Sembra che, nonostante le occasioni dolciastre, *Comprare un papà*, del 1964 (storia di un bambino e delle sue piccole avventure alla ricerca di un padre) abbia una musica simpaticamente riuscita.

B. Charamičev è noto soltanto, finora, per la musica di *Vernost'* (t.l.: Fedeltà, 1965, di Peter Todorovskij). È la storia di un giovanissimo soldato che si appresta ad affrontare il battesimo del fuoco e intanto passa il suo tempo fra l'istruzione militare e le visite alle ragazze, ma le occasioni « disgelanti » offerte dal copione non sono accolte dal musicista, che si trincera dietro un gusto vecchiotto, romanticamente effuso, punteggiato di cori militareschi e di citazioni popolari (le contadine sul ricordo del « colchoz », le ragazze che cantano e ballano con i soldati). I temi conduttori sono due, uno allegro e ritmato, e uno melanconico.

Ad un film solo è legato anche, provvisoriamente, il nome di Ja Šorik, ma importante: *Temi zabytich predkov* (t.l.: L'ombra degli avi dimenticati, 1966, conosciuto anche come: I cavalli di fuoco, di Sergej Paradžanov). Questo film ucraino diretto da un armeno di cultura georgiana racconta una storia folcloristica di amori e di stregonerie sui monti transcarpatici ed è soprattutto un inno ai costumi e alle virtù della gente semplice della regione. Ci dicono che la scatenata vivacità immaginifica del regista trovi riscontro nella musica di Šorik, accesissima e coloratissima, spesso di tipo pànico.

Di tipo folcloristico è anche il film georgiano *On ubivat' nje chotjel* (t.l.: Egli non voleva uccidere, 1967, di Georgij Šenghelaja), tratto da una « bylina » imperniata su una specie di Emiliano Zapata del Settecento georgiano e portato avanti col ritmo di « western »: la musica è di S. Giavanija, conterraneo del regista, e con i suoi cori e le sue nenie popolari corrisponde alla « folk-music » dei film americani della frontiera, anche se più elaborata in senso operistico (la prateria, a differenza della steppa, non ha avuto i suoi Glinka e i suoi Rimski-Korsakov).

A. Karamanov, infine, è il giovane autore, tra l'altro, di una « Suite per orchestra » che non disdegna momenti dodecafonici, anche se con le successive composizioni rientra nei ranghi e torna alle tradizioni da cui si era allontanato. Per il cinema Karamanov musica *Obiknovennij fazism* (t.l.: Il fascismo quotidiano, 1965) un film di montaggio di M. Romm sulle manifestazioni patenti ed occulte del fascismo nel mondo.

Ovčinnikov fra intimismo e kolossal

Ed eccoci ai tre musicisti di gran lunga più importanti del gruppo dei « nuovi »: Ovčinnikov, Tatevogian e Sidelnikov.

Viačeslav Ovčinnikov è quello che, per i suoi precedenti « colossali », è entrato nel giro grosso delle produzioni internazionali: al momento in cui stendiamo queste note è scritturato da De Laurentiis per comporre la musica di *Waterloo*, superproduzione del 1970 diretta dal regista sovietico Bondarčuk e interpretata dai divi di mezzo mondo, USA in testa. I precedenti cui ci riferiamo sono le quattro parti (due nell'edizione italiana) del film-mammuth di Bondarčuk tratto dal capolavoro di Tolstoj, *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace, 1965-68), intitolate da noi *Natascia* e *L'incendio di Mosca.*

Secondo quanto si verifica per le immagini, la musica è nobile, abbondante, riccamente modulata, colorita e pletorica.

I cori dominano la partitura, che vanno da quelli ispirati al folclore slavo, abbastanza ovvi, a quelli di più utile definizione, come quello doloroso e sommesso — vocalizzi di tipo moderno — che accompagna la visione dei feriti sul campo di Austerlitz, a battaglia conclusa, che a poco a poco sale fino al « fortis-

simo » ed assume intervalli e ritmi irregolari, angolosi, che contrappuntano drammaticamente il vento impetuoso nel quale è visto dall'alto l'insaguinato campo di battaglia. La soluzione è ripetuta, nelle sue caratteristiche principali, sulla ritirata delle truppe napoleoniche a Borodino.

Non tutto, dunque, è facile colore e fanfare militaresche, anche se queste ultime sono presenti in una misura che a noi appare francamente eccessiva. Citiamo almeno due soluzioni interessanti. Una è l'« incipit » del film, ancora prima dei titoli di testa, in cui a mo' di introduzione letterale ci viene mostrata allegoricamente la natura nei due momenti, in pace e in guerra: dopo un coro di vocalizzi molto modulati in impasti anti-melodici, da un « pianissimo » delle voci esce un motivetto pastorale nel flauto che, spezzandosi, lascia il posto ad un affannoso movimento di strumenti elettronici. L'altra è la soluzione parallela alla contemporaneità adottata dal regista nella sequenza della morte del conte Bezuchov: mentre il vasto schermo inquadra il ballo in casa dei Rostov, la musica è quella delle danze sussiegose ed « europee », ma quando lo schermo si divide in due parti per accogliere, su una metà, l'agonia del vecchio Bezuchov nel suo nel suo palazzo, con una dissolvenza incrociata sonora il musicista contrappunta ai valzer mondani un coro chiesastico di cupo tragico spessore.

Anche se, come abbiamo visto, nel « kolossal » di Bondarčuk Ovčinnikov ha pagine di indubbio interesse (e ricorre funzionalmente a soluzioni che in altri momenti avrebbero odore di zolfo), noi reputiamo che il meglio di questo dotato compositore sia altrove. Per esempio in quello che sembra sia il primo film da lui musicato, *Ivanovo destvo* (L'infanzia di Ivan, 1962, di A. Tarkovskij), dove ha modo di esprimersi la sua vena più autentica, quella intimistico-psicologica, e dove il ricorso del compositore a soluzioni che escono dagli schemi della tradizione per tentare strade nuove approda a resultati molto felici (e, almeno a quanto ci resulta, non contestati).

Qui dunque i brani esasperati e fragorosi sono lasciati da parte a favore di pochi interventi e tutti armonicamente molto avanzati, e soprattutto sempre legati al senso dell'azione in una vera e propria dialettica immagine-suono. Il film, ricordiamo, è la storia di un ragazzino cui la guerra ha crudelmente ucciso la madre e che dedica tutto se stesso alla lotta contro gli invasori della sua terra, in una specie di lucida follia i cui perni sono il ricordo della strage e quello di una lontana assurda infanzia felice.

Nei brani dell'azione, come quando Ivan passa le linee, la musica ha un andamento puntillistico, « atomizzata » in gocce sonore sparse, piene di « suspense » tragica, in cui entrano timbri abbastanza inconsueti per i compositori russi come quello del vibrafono. La misura maggiore della modernità in senso proprio di questo musicista è data dai sogni-ricordi di Ivan: mentre le immagini avrebbero potuto invitare ad una chiave esasperata in senso espressionistico (Ivan sul carro di mele sotto la pioggia di primavera, l'idillio con la compagna di giochi, la foresta, i cavalli sulla spiaggia, il tutto visto in una luce fantastica in quanto momenti, più che ricordi, di una infanzia felice che Ivan non ha mai avuto perché la guerra lo ha derubato di tale stagione), Ovčinniov ha optato per un commento semplicissimo, sintetico, rassugato intorno a pochi incisi strumentali, poche frasi pudiche e leggere nei « legni ». Proprio per questa economia dei mezzi la scena è più struggente, e la melanconia per il destino di Ivan è più virile e sincera.

Rilevante la stretta economia dei mezzi espressivi di Ovčinnikov e il suo uso degli effetti. Nei momenti di tensione, per esempio, come nella preparazione alle azioni di guerra, più che le note dominano il silenzio (il silenzio come

dimensione concreta, come minaccia, non come assenza di suoni) e gli effetti sonori, come gocce d'acqua che cadono, spari lontani, e simili. Altrove questi suoni non sono realistici, ma usati in funzione drammatica, inventati o forzati irrealisticamente per esigenze espressive, come nella sequenza del piccolo Ivan — lasciato solo nella casamatta — che vede le scritte apposte sui muri dai suoi connazionali fatti prigionieri dagli invasori ed evoca le loro sofferenze esaltandosi fino a suonare la campana appesa alla volta, quasi in un grido di riscatto e di liberazione: ecco che il suono della campana, insieme ad un urlio indistinto di gente in tumulto, continua dilatandosi a farsi udire anche dopo che Ivan ha cessato di agitarla, come se a questo grido si associassero tutti coloro che aspettano la liberazione dalle catene.

Molto buona è anche la partitura di *Dolgaja ščastlivaja žizn* (t.l.: Una vita lunga e felice, 1966, di Ghennadi Špalikov, sceneggiatore di *A zonzo per Mosca* e *Ho vent'anni*, debuttante con tale film nella regia). Si tratta di una pellicola piuttosto nuova e coraggiosa, che ribaltando il consueto ottimismo obbligato intride di pessimismo la storia di un idillio giovanile, incorniciato da gente, luoghi e fatti indifferenti e destinato a cadere nel vuoto. Un *A zonzo per Mosca* in negativa, se vogliamo. Ovčinnikov segue puntualmente la vena « quotidiana » del regista e la sua maniera dimessa di allineare cose e persone con fredda disperazione.

> « Partendo da questo disincantato pessimismo, da questi "acuti" di malinconia, da questi lievi fremiti di sgomento — ha scritto G. Buttafava in "Bianco e Nero", novembre 1966 — si sarebbe tentati di parlare di una piccola *Eclisse* socialista. »

Più esteriore, affidato al colore e a pagine di carattere facilmente motorio, la musica di *Pervyj ucitel* (t.l.: Il primo maestro, 1966, primo lungometraggio del giovane A. Michalkov-Končalovskij), storia « positiva » di un insegnante che nel 1923, a guerra civile conclusa, viene assegnato ad un villaggio della Kirghisia e deve lottare aspramente contro le ostilità e pregiudizi.

Tatevogian, armeno d'avanguardia

Ancora più « avanzato » di Ovčinnikov è l'armeno Dgion Tatevogian (scritto anche Tatevošjan o Ter-Tatevosjan), il quale costituisce addirittura un caso clamoroso. Abbiamo parlato tante volte di ossequio alla tradizione, di continuità classico-romantica e di radici nel folclore popolare, che trovare un musicista assolutamente autonomo rispetto a queste costanti costituisce una sorpresa grossa. Doveva essere proprio un rappresentante dell'Armenia — paese che ha un patrimonio etnico-musicale notevolissimo, e musicisti irresistibilmente disposti ad avvalersene nelle loro composizioni — a fare della « musica occidentale », secondo le definizioni ufficiali (per noi è soltanto « musica contemporanea »), uscendo dalla pesante tutela che da sempre regola ogni passo dei musicisti sovietici, e degli artisti in genere.

Autore di un paio di quartetti, di un « Poema lirico per orchestra sinfonica », di romanze e di musica da camera, Tatevogian musica nel 1963 uno dei film più importanti degli Anni Sessanta, *Devjat' dnei odnogo goda* (t.l.: Nove giorni di un anno), nel quale il veterano M. Romm espone la crisi sentimentale di due giovani fisici, che si intreccia ben presto alla loro crisi esistenziale, e che serve all'autore per analizzare i sentimenti e le idee dei due tecnici che si interrogano sul loro lavoro, sulla realtà in cui operano, sulla società in cui sono inseriti, ecc.

Qui la lucidità del regista è rispettata e sottolineata dalla lucidità del compositore, che lega i suoi interventi — molto asciutti, molto « secchi » — all'atmosfera del film, agli sfondi architettonici moderni, ai freddi atrii degli aeroporti, ai muri di cemento e agli impianti del centro atomico siberiano, al comportamento disinvolto dei protagonisti, al loro linguaggio pragmatico e ironico, antisentimentale. Tatevogian rifugge dal sottolineare secondo le norme di un abusato « umanesimo musicale » le situazioni basate sul sentimento, come gli slanci amorosi della moglie dello scienziato contagiato dalle radiazioni, o il distacco di quest'ultimo dal vecchio padre, tenendo lontane anche tali svolte pericolose dalle insidie della retorica. Vedi anche l'asciuttezza dei pochi interventi nella sequenza dello scienziato contagiato al bivio fra gli ideali scientifici e le ragioni della vita, dove ancora una volta il melodismo e la « grande linea » sono rinnegate a favore di pochi tocchi timbrici rattenuti e pausati, di una atmosfera sospesa ed interrogativa.

È appunto questo il senso del film, il rappresentare e l'interrogare, in un distacco oggettivo dai personaggi e dagli avvenimenti che rifiuta e dogmatismi e partecipazioni di tipo viscerale. Notevole anche l'uso del jazz e di un tipo di musica di consumo occidentale (lo « swing » che ballano i giovani fisici durante il ricevimento).

Più interessante ancora, e più spinta sul cammino della modernità, la partitura composta da Tatevogian per *Dvoe v stepi* (L'eroico traditore, 1964, di A. Efros), anche se il film non ha valori tali da poter essere avvicinato a quello di Romm. È la storia di un ufficiale che durante una fase critica della guerra disubbidisce agli ordini ricevuti e viene incolpato di tradimento; viene imprigionato e affidato alla custodia di un aziano soldato cosacco finché in una successiva azione compie la missione affidatagli ed è reintegrato nel suo grado. Decisamente superiore al suo veicolo, la musica di Tatevogian più ancora della precedente rifiuta la costruzione melodica e le strutture contrappuntistiche canoniche e accoglie volentieri soluzioni atonali.

Già subito nei titoli di testa e nella presentazione del reparto militare il piano solo lascia cadere tocchi stillanti, pausati, in una atmosfera rarefatta e dissociata (la battaglia ha sorti negative), conservata anche quando si inserisce un divagare dell'organo elettrico. Durante l'azione, perorazioni staccate degli archi e scale interrotte nei « legni », con ancora qualche legatura dell'organo elettrico, raggrumano intorno ai fatti controversi (necessità di azione per l'uno, tradimento per gli altri) coaguli sonori molto vicini al puntillismo.

Questo carattere è ancora più netto nella lunghissima pagina della prigionia del protagonista e della sua marcia allucinante di trasferimento, col soldato cosacco, attraverso un deserto battuto dal sole implacabile, due piccoli uomini ostinati dalla sopravvivenza problematica e legati l'uno all'altro da un rapporto assurdo: qui l'atmosfera ossessiva è demandata non ad uno sviluppo continuativo, ad una una pagina sinfonica a « pezzo chiuso », ma ad un insieme di notazioni sparse che tutte portano alla sottolineatura voluta. Un accenno melodico nel flauto solo, decisamente svincolato dall'impostazione della tonalità, è seguìto da uno stillare irregolare di note ripetute su vibrato d'archi, da tocchi di dissossata sonorità nel vibrafono, dall'organo che propone appena il suo timbro, su un ostinato ritmico, da colpi soffocati di percussioni. Il tutto alternato a « tempi morti », a silenzi grevi, ad effetti sonori come i gridi dei corvi, ecc.

Un buon brano, più costruito, più racchiuso intorno ad un nucleo motorio, è quello che accompagna il contrattacco dei soldati riorganizzati in un nuovo reparto dopo la disfatta, un movimento di archi dal ritmo sostenuto e dalle forti

asprezze armoniche (leggi dissonanze) mescolato agli « Urrah! » e ai rumori della battaglia: niente a che vedere, nell'insieme, con gli eccitanti sinfonismi eroico-popolari del periodo « classico ».

Un'altra pagina di rilievo — stavolta in chiave non drammatica — è quella per organo elettrico, molto solare, aperta, « positiva » in maniera tutta particolare, cioè personalisticamente festosa e non su un piano di àpage collettiva, sul ritorno dell'ufficiale dalla missione finalmente compiuta. Brani non convincenti sono invece quello della canzone popolare accompagnata sulla fisarmonica che viene eseguita sulla collina dopo la morte del cosacco — più un omaggio alla buona vecchia retorica che una soluzione alla *Shane* (Il cavaliere della valle solitaria) — e quello finale, che si scioglie in una perorazione di archi dolciastri punteggiati da idillici strumentini, con un effetto edificante del tipo mediocremente hollywoodiano.

C'è abbastanza carica, comunque, in questa e nella partitura prima citata, per fare perdere il sonno ai burocrati per un pezzo. Sarebbe interessante conoscere le reazioni suscitate sia presso la critica ufficiale che presso l'opinione pubblica sovietica

Sidelnikov e le provocazioni di « Ho vent'anni »

L'altro musicista della triade-guida è Nikolai Sidelnikov, autore di un oratorio, « Cronache », su vicende dell'antica Russia, di sonate, concerti, quartetti, un « Trio alla memoria di Prokof'ev », musiche di scena, senza nominare le colonne sonore di alcuni film del tutto sconosciuti da noi.

Del 1959 è il suo commento a *Šinel'* (t.l.: Il cappotto, di A. Balatov), ottima riduzione in immagini dell'omonimo racconto gogliano, e del 1965 è *Mne dvatčat' let* (t.l.: Ho vent'anni, di M. Chuchiev). Se la partitura del primo film è piuttosto bella in senso tradizionale (rispetto anche alla qualità intrinseca dell'invenzione melodica) nella sua chiave volta a volta patetica e buffa, fino a diventare tragica nell'accompagnare all'ultima sorte il personaggio di Akaki Akakevič, quella per *Ho vent'anni* è più interessante per la sua modernità, la sua « souplesse », la sua disponibilità ad ispirazioni non accademiche.

Diciamo dell'uso intensivo del jazz, delle canzoni americane e francesi (« La vie en rose »), di ritmi di « boogie-woogie » ecc., ma soprattutto della particolare atmosfera che il musicista sa creare, secondando pienamente le intenzioni del regista. Costui, appartenente alle ultime leve, ha tracciato il ritratto di tre giovani sovietici d'oggi, immersi nei piccoli problemi della vita quotidiana e nei grandi problemi delle loro ambizioni, delle loro idee, della loro ricerca di una ragione di vita, rifuggendo dal manierismo e dall'ottimismo di marca ufficiale e presentandoci una gioventù viva, inquieta, uguale sostanzialmente a quella di tutti gli altri paesi.

Ora Sidelnikov ha seguito perfettamente non soltanto il discorso impostato dal regista, ma anche il modo con cui il discorso viene svolto, nel suo stile « aperto », anti-architettonico, a notazioni rapide, senza conclusioni perentorie, adeguandosi, in una specie di « pedinamento » molto duttile, alla psicologia e al comportamento irrequieto e vagolante dei personaggi che si trovano e si lasciano, si interrogano e si disputano, osservano e lavorano con un intenso desiderio di cose nuove, senza pretendere di avere in tasca carismi consolatorii e definitivi. Con qualcosa di ambiguo, nella sostanza, per salvaguardare frammezzo a questa sete di nuovo gli intoccabili principi ideologici.

Per scendere ai particolari, ecco già nei titoli di testa un accostamento elo-

quente. Le immagini mostrano il risveglio di un quartiere popolare di Mosca, e su rumori di passi, effetti vari ecc. vengono fuori nel sonoro sommessamente, come sfondo, le note dell'« Internazionale », cui subentra in modo piano, con semplicità, la citazione su una fisarmonica del classico « tune » americano — un inno, a sua volta, di una diversa civiltà — « When the Saints Go Marching In ». Un motivo sincopato per piano e vibrafono, aperto, solare, trillante, è presente quando Serghei, il protagonista, segue Tania e poi l'accompagna a casa; altrove, quando il giovanotto esce a passeggio con la ragazza, nel fondo (tutti gli interventi sono discreti, sommessi, non vengono mai in primo piano) ecco un nuovo elemento tematico, molto dolce, per balalaika e chitarra, che prosegue zufolato dal protagonista.

L'accostamento dell'inizio diventa illuminante quando, dopo il bellissimo colloquio di Serghei con l'ombra del padre caduto durante la « grande guerra patriottica », sul suo meditativo bighellonare per le strade, di sera, udiamo una severa frase degli archi, legata e riflessiva, in cui si inserisce ad intervalli regolari un inciso melodico formato dalle prime note dell'« Internazionale », già udita sotto i titoli di testa, eseguito stavolta da un « carillon » come segnale di trasmissione radiofonica. È allora chiaro che questo elemento tematico è legato alla presenza delle generazioni anziane, ai loro valori ideologici, al loro patrimonio sentimentale rispetto ai quali i figli si mettono in posizione dialettica. Preservando però, al momento di tirare i remi in barca, la sostanziale validità e la continuità dei principi: « Io prendo sul serio la rivoluzione — dichiara Serghei —, l'inno dell'"Internazionale", la guerra, i soldati, il fatto che noi siamo tutti orfani, e anche le patate che ci hanno salvato quando ce la passavamo male. » Non a caso, dunque, l'« Internazionale » sigla la colonna sonora.

Lo stesso motivo degli archi, sentito sulla meditazione serale di Sergei, continua senza interruzione, ma con altro carattere, variato e meno cupo nel colore, dopo lo stacco sull'incontro del mattino successivo del protagonista con gli amici; poi, sull'affermazione positiva dei tre giovani contenti di essersi ritrovati, il tema si concretizza, in una sorta di affermazione serena, marcata dai passi cadenzati dei tre che camminano baldanzosamente affiancati. La sequenza è conclusa — insieme al film — col cambio della guardia davanti al mausoleo di Lenin, e con la ripresa dell'« Internazionale » esposta marzialmente, a vele spiegate, e rinforzata da epifanici rintocchi di campane. Siamo, appunto, all'ambiguità del compositore come riflesso dell'ambiguità del regista.

Conclusione

I nomi dei nuovi non sono tutti qui. Si incontrano, nei film sovietici più recenti, nomi di cui non si sa niente: quelli di L. Gedravičus (*Fiziki*; t.l.: I fisici, 1966, di I. Kolaskij); P. Čekalov (*Žurnalist*; t.l.: Il giornalista, 1967, di S. Gerasimov); I. Lapinskij (*Tonannoct' Andromedy*; t.l.: La nebulosa di Andromeda, 1968, di E. Šerstobjotn, film di fantascienza); Michail Nijaradze (*Molba*; t.l.: La supplica, 1968, del georgiano T. Abuladze); Aleksandr Loksin (*Avventura russa*, film turistico-propagandistico in cinerama), e poi Zatsepin, Kozak, Giedfovič, Arzumonov, Kobačidze, Valiacinskii e altri ancora. Nomi, per ora, privi di significato per noi.

Occorre concludere, piuttosto. O meglio, dire quanto sia difficile trarre una conclusione da quanto siamo andati esponendo; per due fattori principali, diremmo. Il primo è che mancano tutti i dati necessari per una trattazione

davvero completa e documentata, e conseguentemente per un tirar le somme che non trascuri alcun elemento. Le difficoltà di documentazione in questo campo sono davvero molte, e nonostante le nostre ricerche, fatte svolgere anche nell'URSS, molti capitoli sono incompleti e molti discorsi provvisori; ciò dipende, tra l'altro, da una certa non del tutto sopprimibile diffidenza, dalla scarsezza di dati (i cataloghi della « Sovexport », ad esempio, non portano i nomi dei musicisti), addirittura dalle incertezze della grafia, poiché come sappiamo i suoni dell'alfabeto cirillico si possono rendere soltanto approssimativamente nelle lingue straniere, e non solo noi, la Francia e — poniamo — i paesi anglo-sassoni usano scrivere in modo diverso nomi di persone e titoli di film, ma anche in Italia ci sono almeno tre o quattro modi diversi di scrivere lo stesso nome.

È poco dunque citare solo resultati staccati, citare alcuni titoli: il panorama non è completo (nonostante la mole di questo saggio, che supera i precedenti dedicati alle colonne sonore del dopoguerra proprio perché, per un apparente paradosso, le cose della musica sovietica sono meno note di quelle della musica di casa nostra, di Francia, d'America ecc., per cui ci è sembrato giusto parlarne più a lungo).

Il secondo fattore che giustifica una mancanza di conclusioni è che spesso i dati da soli non bastano per il giudizio. Voler dare a determinati fenomeni dei significati calcolati secondo parametri che non sono quelli della dimensione cui tali fenomeni appartengono sarebbe un grosso errore: ecco perché occorre andare molto cauti, ad esempio, in tutto ciò che riguarda la questione dei « deviazionismi », delle critiche e delle autocritiche, e non lasciarsi prendere dalla tentazione di stigmatizzare o di ironizzare stando comodamente al di fuori di una temperie e di una mentalità che non sono le nostre. Del resto, tanto per accennare alla complessità dell'argomento, ci sono fior di compositori del blocco orientale che sono fra gli alfieri delle più recenti tendenze della musica europea (pensiamo solo a Penderecki in Polonia e a Ligeti in Ungheria), mentre d'altro canto è diffusissima in Occidente, e spesso vincolante come gli anatemi governativi, in altri Paesi, una concreta avversione per le « modernità » in musica. È noto il divertente episodio di quei compositori americani che, per protesta contro le decisioni di certi produttori hollywoodiani — nei commenti sonori non si sarebbero dovute usare le dissonanze — avevano coniato dei distintivi recanti la dizione « Ispettore di accordi », e con tali distintivi appuntati al risvolto della giacca si controllavano scherzosamente a vicenda nell'espletamento del loro lavoro. (E a proposito di americani ricorderemo che, mentre in Russia non lavorano per il cinema musicisti stranieri, molti russi si sono « occidentalizzati » e lavorano ad Hollywood — e in Gran Bretagna — come, tanto, per citare i più noti, Daniele Amfitheatroff, Dmitri Tiomkin, Bernard Herrmann, Boris Morris, Joseph Gershenson, Mischa Bakaleinikov, Nicholas Brodszki, Mischa Spolianski).

Questa sospensione di giudizio da parte nostra non toglie che in effetti il dirigismo dogmatico della burocrazia sovietica in materia musicale appaia talvolta soffocante ed isterico agli occhi degli stessi russi. Una lettera pubblicata nell'estate del '68 sulla « Pravda ucraina » dice:

> « I giornali sovietici la devono smettere di esere tanto conservatori nel giudicare gusti e abitudini dela gioventù e nel gridare al pericolo della moda occidentale tutte le volte che si vede un capellone con una chitarra. »

Senza dire che, ovviamente, « parlare » di un resultato sonoro non è come « ascoltarlo » o meglio ancora « ascoltarlo e vederlo ». Il musicista americano André Previn ha detto una volta che

> « è sempre difficoltoso parlare di una colonna sonora come si trattasse di musica in astratto, poichè essa è fatta per essere ascoltata in connessione con il film e non c'è abbondanza di spiegazioni verbali o scritte che possa sostituirsi alle immagini proiettate sullo schermo. »

Ci sembra abbastanza chiaro, comunque, che due diversi mondi si combattono in seno alla musica sovietica per film, rispecchiando le contraddizioni dell'intera produzione sovietica: il vecchio e il nuovo. Se per la musica cinematografica degli altri Paesi il contrasto è fra fatiche di mestiere e fatiche creative, fra partiture artigianali di comodo, stese da « compilatori di colonne sonore » di stampo radiofonico-televisivo, e pagine di alto valore composte da musicisti-artisti, nell'URSS invece la contraddizione è fra altri valori. Posto che il livello di base è piuttosto alto e che le musiche per film non appartengono ad una gerarchia vile, il problema è nell'insopprimibile componente romantica da un lato (la propensione dell'animo russo al sentimento, all'espansione, alla « confessione ») e dall'altro nell'atteggiamento di un dirigismo artistico che, anche a prescindere dalla posizione « ultra » della burocrazia conservatrice, esalta i postulati del « realismo socialista » e la rigorosa osservanza di una tradizione spesso congelata in scolasticismo.

Eppure anche questo settore, come tutto il cinema sovietico giovane, mostra irrequietezze e desiderio di novità. Più che mai oggi esso mostra la sua importanza, soprattutto per l'incidenza che la musica assume nelle intenzioni dei registi (alcuni registi dell'ultima generazione, come Otar Joceliani e Andrei Končalovskij, hanno seguito completi studi musicali prima di dedicarsi al cinema).

Anche i musicisti « nuovi », insomma, intendono collaborare al « nuovo corso », a quella vocazione del giovane cinema sovietico che Buttafava identifica, nel suo saggio già citato, nel

> « fermo esercizio della ragione piuttosto che nel sovrabbondante entusiasmo del cuore, nella misura intellettuale piuttosto che nella dovizia degli effetti "ottici", nella linea narrativo-prosastica, insomma, piuttosto che nella profusione continua di ricette liriche. »

Definizione che si adatta perfettamente ai musicisti, oltre che ai registi, ove sostituiamo il termine « ottici » con il termine « acustici ».

Non si vuole qui indicare in stilemi « modernistici » — che potrebbero diventare, come di fatto è accaduto in occidente, « obbligatori » come quelli della tradizione — la direzione che la musica sovietica per film dovrebbe prendere per essere al passo con la produzione più avanzata, ma proprio in questa evoluzione verso la « misura intellettuale »; anche senza togliere l'àncora dai solidi fondali del tonalismo e della classicità, volendo, poiché anche in questo ambito si possono svolgere discorsi « moderni », cioè più sciolti, più svincolati, in linea con i tempi e, particolarmente, in linea con i contenuti nuovi.

Nonostante l'apparente logica di una tendenza che coltiva la semplicità e la sincerità (« Vogliamo essere puri, gentili e semplici » ha detto durante una intervista il regista delle ultime generazioni Vasili Šukšin), non è un traguardo facile. Non lo è in alcun Paese, non soltanto nell'URSS.

La prima parte del saggio è stata pubblicata su « Bianco e Nero » n. 7/8, 1970.

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

I FATTI LE OPINIONI

PRETESTI
Sandro Graziani
Giacomo Gambetti

INCONTRO CON L'AUTORE
Costa-Gavras

SCHEDE
I film
I libri

PARLATORIO

I FATTI LE OPINIONI

Crisi o no?

Crisi o no per il cinema jugoslavo? La maggioranza dei critici presenti al festival del film jugoslavo, giunto alla sedicesima edizione e svoltosi a Pola dal 26 luglio al 2 agosto, si sono dichiarati per la crisi ed hanno chiesto addirittura che non venissero assegnati premi di sorta, proprio per invitare tutti a meditare su una situazione ripetutamente definita tragica. Altri critici hanno rilevato che se crisi esiste, questa è legata al cosidetto film d'autore, che sta attraversando un periodo di insufficienza tematica e estetica. Ma siccome è il film d'autore quello che ha rivelato la nuova cinematografia jugoslava, in sostanza è tutta la produzione cinematografica a essere in crisi. E questo perché: si è voluto negare la validità del film d'autore sovente definito maldestramente o intenzionalmente « film nero », in quanto indagava su fenomeni sociali in chiave critica, ponendo in luce aspetti particolari di una società che sta costruendo il socialismo; alcuni dei registi più importanti non hanno trovato i finanziatori per le loro pellicole, e qui si possono fare i nomi, tra gli altri, di Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev; il finanziamento ha sorretto iniziative politicamente valide ma artisticamente all'altezza soltanto di un film-spettacolo, cui sono state messe a disposizione somme ingenti, spesso troppo ingenti; si è data via libera a registi giovani che hanno realizzato pellicole che non hanno raggiunto nemmeno un livello artigianale, quando addirittura non si sono risolte in una vera débacle anche in senso politico.
Queste le conclusioni che si possono trarre dal festival di Pola 1970. La situazione richiede comunque un esame e un giudizio più riflessivi da parte di tutti gli interessati — produttori, registi, noleggiatori, spettatori — per arrivare a programmi comuni e utili.
A distinguersi, al di sopra della media, sono stati soltanto *Lisice* di Krsto Papić, che riporta al periodo del Cominform; *Hranjenik* di Vatroslav Mimica, che illumina un aspetto umano dei campi di concentramento; *Oksigen* di Matiaž Klopčič e *Bube u glavi* di Miloš Radivojević, che si rivolgono ai giovani. Fadil Hadžić ha tentato un esperimento interessante ma non riuscito con *Idu dani* e Puriša Djordjević si è ripetuto, senza però molta immaginazione, in *Biciklisti*, racconto « poetico » di ambiente partigiano. Per il resto buio pesto, o quasi. (L. MA.)

A Pola sono stati presentati i seguenti film: *Burduš* di Mića Popović (prod. Avala Film, Belgrado); *Lilika* di Brando Pleša (prod. Avala Film, Belgrado); *Ljubav i poneka* (t.l.: Amore e qualche insulto) di Anton Vrdoljak (prod. Croatia Film, Zagabria); *Biciklisti* (t.l.: I ciclisti) di Puriša Djordjević (prod. Dunav Film, Belgrado); *Bube u glavi* (t.l.: Grilli per il capo) di Miloš Radivojević (prod. Inex Film, Belgrado); *Rekvijem* (t.l.: Requiem) di Časlav Damjanović (prod. Film danas, Belgrado, e Kosova Film, Pristina); *Prirodna granica* (t.l.: Confine naturale) di Mihailo Ilić, (prod. Film Danas, Belgrado); *Onkraj* (t.l.: Dall'altra parte) di Jože Gale (prod. FRZ, Belgrado); *Oksigen* (t.l.: Ossigeno) di Matjaž Klopčič (prod. Viba Film, Lubiana, e FRZ, Belgrado); *Ubtsvo na podmukao i svirep način i iz niskih pobuda* (t.l.: Assassinio in modo efferato e crudele e per bassi istinti) di Žika Mitrović (prod. FRZ, Belgrado); *Krvava bajka* (t.l.: Fiaba sanguinosa) di Tori Janković (prod. FRZ, Belgrado); *Siroma sam al' sam besan* (t.l.: Sono povero ma furioso) di Dragoljub Ivkov (prod. FRZ, Belgrado); *Silom otac* (t.l.: Padre per forza) di Soja Jovanović (prod. FRZ, Belgrado); *Idu dani* (t.l.: Vanno i giorni) di

Fadil Hadžić (prod. Jadran Film, Zagabria); *Lisice* (t.l.: Le manette) di Krsto Papić (prod. Jadran Film, Zagabria); *Jedanaesta zapovest* (t.l.: Undicesimo comandamento) di Vanča Kljaković (prod. Jadran Film, Zagabria); *Hranjenik* (t.l.: Il nutrito) di Vatroslav Mimica (prod. Jadran Film, Zagabria); *Lepa parada* (t.l.: La bella sfilata) di Branko Milošević (prod. Neoplanta Film, Novi Sad, e Avala Film, Belgrado); *Bitka na Naretvi* (t.l.: La battaglia della Neretva) di Veljko Bulajić (prod. Udruženi Jugoslavenski Producenti / Igor Film, Roma / Eichber Film, Monaco); *Život je masovna pojava* (t.l.: La vita è un fenomeno di massa) di Mirza Idrizović (prod. Studio Film, Sarajevo); *Draga Irena* (t.l.: Cara Irene) di Nikola Stojanović (prod. Studio Film, Sarajevo); *Cena grada* (t.l.: Il prezzo della città) di Ljubiša Georgijevski (prod. Vardar Film, Skopje).

Venezia: punto di congelamento

Non ci uniremo — motivatamente — al rituale « jeu de massacre » posto in essere, anche quest'anno, prima durante e dopo lo svolgimento della Mostra di Venezia. Che essa sia un'istituzione tramontata o che somministrandole un po' di estrogeni si possa restituirla alla floridezza di un tempo sono affermazioni solo apparentemente in contrasto, ma in realtà confluenti in un punto: il riconoscimento della validità dell'impianto di base, da cui si dirama tutto un ventaglio di possibili « formule », ciascuna cara a una parte o all'altra del nostro pittoresco schieramento politico-culturale, non senza frequenti scambi di posizioni e palleggiamenti, per cui una formula prima osteggiata da una parte (o particella, chiesuola, gruppo, gruppuscolo, o singolo « operatore culturale ») e perciò sostentua a spada tratta dalla parte avversa (esistono eccome, in materia culturale, le parti avverse), diventa da una stagione all'altra, con azzardose motivazioni, accettabile da quella parte, ma automaticamente viene abbandonata dai primitivi fautori che se ne fanno, con zelo da neofiti, acerrimi avversari. L'esercizio di un simile sport, un tempo praticato « en amateur » e con certo accademico distacco, si è invece trasferito su un piano, per così dire, professionistico da un paio d'anni in qua, soprattutto dal momento in cui, ritenendo di aver trovato un'idonea testa di turco nella gestione di Luigi Chiarini — che a suo modo aveva cercato, in parte riuscendovi, di ridare serietà a un'istituzione logora e pressoché squalificata —, si alimentò una polemica rissosa e spesso screanzata, nella quale era pressoché impossibile distinguere le parti in lizza, tanto apparivano confuse e intercambiabili, non meno che gli obiettivi che s'intendevano perseguire. Non si vorrà ascrivere all'attivo della nostra cultura cinematografica, e più vastamente della nostra maturità democratica — meno ancora, del nostro decantato senso del ridicolo — la cronaca di quelle giornate che qualcuno volle credere modellate sullo stampo rivoluzionario del maggio francese; cronaca di cui, peraltro, si è fatto gran parlare a suo tempo e su cui converrà ormai stendere un velo di generoso silenzio. E' un fatto che i risultati della « sommossa » settembrina, per l'insipienza con cui fu condotta, furono del tutto irrilevanti e in buona misura controproducenti: ritiratosi in gran corruccio il venerando Chiarini, e sostituito con il giovane e volonteroso Laura, le cose rimasero più o meno al punto di prima; ma l'edizione del '69 passò quasi del tutto indisturbata (e, si può aggiungere, inosservata). Ci si contentò di definirla una Mostra di transizione o di parcheggio; e si rinviò tutto nell'attesa — cui si andarono conferendo colorazioni messianiche — dell'approvazione del nuovo statuto della Biennale che sostituisse quello fascista. Le umide micce dell'opposizione si andarono faticosamente accendendo in focherelli anemici, per sparare modiche bordate in una sola direzione: lo Statuto. E' provato che alcuni dei più accaniti sostenitori della nuova Magna Charta ignoravano il testo sia dello statuto epurando che del nuovo; e, se li conoscevano, è da dubitare che potessero riscontrarvi punti tali di differenza da giustificare attese miracolistiche, uno statuto essendo nulla più, appunto, che uno statuto, cioè una forma da verificare poi in concreto, nei contenuti e nella loro attuazione.

Nel gioco entrarono un po' tutti, compreso il nuovo direttore, che incautamente promise dimissioni se lo statuto non fosse approvato entro l'anno, e ancora all'inaugurazione annunciò di avere nel cassetto il documento e s'impegnò a divulgarlo nei giorni successivi, dimenticando forse che

le chiavi del mobile erano in mani non sue, e tutt'altro che disposte a violarne la misteriosa intimità. Persuasi di essere stati giocati, i contestatori si sono vendicati riprendendo con violenza — puramente verbale, se Dio vuole — la polemica contro Venezia e, denunciata la tregua, si son dati a uno spulcio animoso delle magagne dell'attuale conduzione, in ciò favoriti, è onesto riconoscerlo, dall'infima qualità di parte delle opere scelte, o accettate, quest'anno, e da una carenza, inusitata per Venezia, di organizzazione.

Avvisaglie si erano peraltro già avute alla vigilia, da parte di non pochi « gruppi di pressione ». L'intervento più singolare, e che citiamo fra tutti a mo' di esempio, resta quello del Sindacato giornalisti cinematografici, il quale, dopo avere assolto « l'obbligo morale di denunciare uno stato di cose deprecabile », teneva a precisare « davanti all'opinione pubblica » che la presenza dei suoi soci a Venezia non avrebbe significato « solidarietà » verso i responsabili di una situazione da tempo congelata, ma avrebbe risposto unicamente « a un dovere d'informazione (...) verso i lettori » (e non, magari, a un obbligo contrattuale di molti soci, giornalisti professionisti, verso la proprietà dei rispettivi giornali).

Zittita la coscienza con questo sottile « distinguo », il Sindacato si è strenuamente dedicato all'organizzazione della Grande Festa dei Nastri d'Argento, da celebrare — guarda i giochi del caso — a Venezia, durante lo svolgimento della Mostra, nella Perla del Casinò, dopo la proiezione del film al Palazzo, ma — « a scanso di gratuite illazioni ed errate interpretazioni », sia ben chiaro — senza alcun « coordinamento » tra i due organismi, che anzi dovevano continuare a guardarsi in cagnesco « in rapporto alla mancata approvazione del regolamento della Mostra ».

Questo episodio esemplare dà la misura del genere di contestazione da cui ha dovuto difendersi, quest'anno, la direzione della Mostra. Alla quale, per nostro conto, potremmo imputare alcune colpe soprattutto attinenti alla organizzazione e a una certa qual mancanza di polso nell'affrontare talune situazioni, e una sorprendente condiscendenza nell'accettare nel proprio ambito, sia pure ufficiosamente, manifestazioni indecorose come una certa proiezione che valse a trasformare, per una sera, l'Arena del Palazzo in un luogo da trivio; o lo scarso rilievo che obiettivamente ha finito per dare ad alcune iniziative in sé meritorie, come la tavola rotonda e annessa rassegna di film arabi e africani, relegata in orari poco adatti perché coincidenti con quelli di altre proiezioni; o ancora l'assenza di un più diretto contatto con chi partecipava alla Mostra, che non fosse quello attuato mediante i duecento e più comunicati stampa distribuiti in due settimane; o, infine, la scarsa cautela con cui, fino alla vigilia, magnificava la qualità del lavoro svolto ad onta dei limiti obbiettivi, per poi dar la stura a una litania di giustificazioni e a un palleggiamento di responsabilità non appena si cominciarono ad avvertire le prime bordate di attacchi concentrici, peraltro iniziati fin dal primo o secondo giorno, con una orchestrazione troppo tempestiva per non apparire sospetta.

Il problema istituzionale di Venezia, in realtà, resta apertissimo, e converrà ritornarvi su con maggior ponderatezza. Qui si potrà dare atto all'attuale direzione della volontà di uscire dagli schemi cristallizzati, di svincolarsi da una formula decrepita — che limitava la funzione di Venezia alle due striminzite e pur pletoriche settimane di Mostra vera e propria, più qualche modesta appendice — per progettare una più ampia articolazione atta a « comporre una fisionomia mutata » e a rendere Venezia « centro promozionale [così è detto, purtroppo] di cultura ».

Anzi, è forse stata proprio la preoccupazione di irraggiare cultura per tutto l'anno — aprendo in primavera con il convegno sulla Resistenza nel cinema italiano per chiudere in autunno inoltrato con la Mostra del film per ragazzi: tutte manifestazioni di cui la nostra rivista ha dato o darà gli opportuni rendiconti, ma che nel complesso non pare possano già identificare, se non come volonteroso assaggio, quello che dovrebbe essere il nuovo volto di Venezia —, è stata questa dispersione di forze che probabilmente ha nociuto a una migliore programmazione della rassegna settembrina (quest'anno, peraltro, anticipata di alcuni giorni: dal 19 agosto al 1° settembre, con conseguenti disfunzioni di carattere logistico), impedendo di operare quei capillari e approfonditi son-

daggi che almeno favorissero una più accorta selezione delle opere.

Qui infatti è il punto dolente, ma, a nostro personale avviso, insanabile della questione. Dolente, perché quando si attua un criterio restrittivo, basato sull'invito che tien luogo di premio, bisognerebbe perseguirlo fino in fondo, basando la scelta su una conoscenza diretta delle opere, recusando ogni invio « d'ufficio », resistendo a pressioni e imposizioni, laddove palesemente, quest'anno, non pochi film sono stati accettati a scatola chiusa, cedendo alla suggestione di qualche nome illustre, subendo imposizioni e seguendo un criterio di rappresentatività artistica o culturale. Insanabile, perché questo tipo di programmazione, anche se bene attuato, può al massimo soddisfare — e in modo parziale — un'esigenza di informazione, ma elude la sostanza del problema, che è quello di una seria ed organica impostazione culturale. Noi riteniamo infatti che all'eclettismo che ha sempre caratterizzato la manifestazione veneziana — pur tra gli alti e bassi delle edizioni più o meno riuscite, più o meno ricche di opere valide — andrebbe ormai sostituito un criterio unitario, che permettesse di volta in volta di fare il punto, con un'analisi vasta, approfondita, documentata, di un movimento culturale, della storia di un autore, di un attore, di una cinematografia. Il criterio monografico — anche se non nuovo — ci sembra, oggi, l'unico accettabile, perché ci sembra l'unico culturalmente valido. Non ha più senso mostrare quindici o venti opere di varia provenienza, selezionate o accettate, chieste o imposte, e spacciarle per « il meglio » della produzione mondiale. Il meglio di che cosa? Non di un'annata, ma al massimo di quel paio di mesi trascorsi da una precedente, analoga manifestazione; non dell'intera produzione internazionale, ma al massimo di sette otto dieci paesi; e, comunque, mai « il meglio » in assoluto, ma « il meglio possibile » in determinate condizioni, un « meglio » relativo alle capacità, al fiuto e all'autorità dei selezionatori, un « meglio » condizionato da mille remore palesi o occulte; un « meno peggio » insomma. Talvolta, il « peggio ».

E' questo un antico difetto, quasi un peccato originale, di Venezia e poi di quasi tutte le simili mostre o rassegne da essa generate, e modellate, con poco fantasiose varianti, sul suo stampo. Ma fino a un certo momento, fino a quando la diffusione e l'interscambio dei film tra un paese e l'altro sono stati ostacolati da mille fattori limitativi, il sistema in qualche modo ha funzionato, si è potuto credibilmente andare all'appuntamento veneziano come a una occasione irripetibile d'informazione e ragguaglio. Ma oggi? Oggi la conoscenza delle opere avviene per cento altri canali, e una lacunosa serie di « anteprime » non può dare alcun apporto concreto; laddove il criterio delle monografie, opportunamente corredate di sussidi informativi e critici, consentirebbe l'apertura di un discorso, e l'instaurazione di un dibattito, di effettiva portata culturale.

E' per questo che le annose e annuali diatribe sulla bontà della selezione ci lasciano indifferenti, così come i confronti con quelle di anni precedenti, e le cacce agli errori, alle lacune, alle sviste. Quando si sceglie un film americano e uno inglese e uno sovietico e così via, poco importa che si tratti di quei film e non di altri; nel migliore dei casi, scegliendo diversamente, si sarebbe visto un buon film in più, ma non si sarebbero spostati i termini del problema. Per restare all'edizione veneziana di quest'anno, si può essere d'accordo nel deprecare certe scelte, nel denunziare la presentazione di un impudente drammaccio come *El Señor Presidente*, o della accademica riproduzione di una mummificata edizione scenica delle *Tre sorelle*, o di una trascrizione di *Delitto e castigo* epurata della presenza di Dio cioè di ogni spirito dostoievskiano; e così via.

Si può, ancora, convenire che il pur interessante *Wanda* della signora Kazan non è « il meglio » né « il più indicativo » della produzione statunitense del 1970, come non lo sono *L'alliance* o *Le coeur fou* per la Francia, né *Bube u glavi* per la Jugoslavia né *Uomini contro* per l'Italia. Ma bisogna pur riconoscere che è il complesso di questi film — o di altri al loro posto, non ha importanza — che non è in grado di fornire al critico alcuna indicazione attendibile sugli orientamenti, le tematiche, i problemi, le battaglie, le vittorie, le sconfitte del cinema mondiale dell'ultimo anno, in un momento in cui verifiche di questo tipo sarebbero quanto mai opportune, se si pensa che da tante parti si va ormai proclamando a gran voce, forse con ragione

ma senza motivazioni probanti, che « il cinema è morto ». E quanto al pubblico — ma quale, quello veneziano? quello mestrino, al quale si danno forse demagogicamente in pasto le stesse visioni del Palazzo, col sussidio di un volonteroso presentatore? —, simili crestomazie paiono fatte apposta per accrescere la sua confusione, la sua diffidenza. Né ci pare soccorra la constatazione, fatta da più parti, che oggi il cinema è nelle mani della televisione, come questa stessa edizione veneziana starebbe a dimostrare; poiché il fenomeno comporta eventualmente null'altro che un mutamento del canale di distribuzione, e di comunicazione col pubblico, lasciando però intatte, almeno per ora, le tradizionali strutture produttive, già pronte, com'è naturale, ad accordarsi col nuovo esercente. Il gran parlare che si è fatto, quest'anno, della massiccia presenza a Venezia della Televisione ci ha lasciato, confessiamo, abbastanza indifferenti; cosa abbiano di televisivo film come *Petit à petit* di Rouch o *Socrate* di Rossellini o *Delitto e castigo* di Kulidjanov o *La strategia del ragno* di Bertolucci o, tutto sommato, lo stesso *I clowns* di Fellini (a parte la destinazione e un po' di soldi) è cosa che francamente non riusciamo a capire. Sono film e null'altro che film, né vi è bisogno di riagitare l'antica « querelle » degli specifici per rendersene conto: basta controllare, come si è già potuto fare, il risultato che dà uno *Strategia* sul piccolo schermo.

In definitiva, questa 31ª edizione della Mostra non ci è parsa, purtroppo, né peggiore né migliore di altre, ma in tutto uguale alle precedenti: tutti i problemi della rassegna veneziana — istituzionali, funzionali, culturali — sono più che mai in piedi, né ci sarà statuto che valga a sanarli come per un tocco di bacchetta magica. Le attese messianiche e le programmatiche ostilità sono ugualmente fuori luogo, né è tanto questione di « democratizzazione » delle strutture quanto del rinvenimento di una moderna e coerente linea culturale, e di una sua graduale ma ferma e convinta attuazione. Quanto ai film, sono quello che sono (pur se, ammettiamolo, potrebbero essere un po' migliori). Ma i film sono monadi, ciascuno fa storia a sé: quelli che meritano attenzione l'avranno nella rubrica a ciò riservata, né fa differenza che il critico li abbia visti a Venezia o in qualsiasi altra sala della penisola. Il problema di Venezia — è una verità tanto ovvia che a volte sembriamo dimenticarcene — non sta tanto nella qualità delle opere quanto, piuttosto, nella qualità delle scelte e degli indirizzi che s'intendono dare a una manifestazione che voglia essere cosa diversa da una semplice, e perciò inutile, rassegna di pellicole. (CIN)

Nell'ambito della XXXI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, svoltasi dal 19 agosto al 1° settembre 1970, sono stati proiettati 17 film ufficialmente invitati, e si sono avute 3 proiezioni speciali, anch'esse ufficiali. Inoltre sono stati proiettati a vario titolo, ma non ufficialmente, numerosi film, tra i quali — oltre a quelli di cui si troveranno dati e schede a p. 110-118 di questo fascicolo — vanno segnalati i seguenti: *La ragazza di passaggio* di Gianni da Campo (Italia), *Othon* ovvero *Les yeux...* di Jean-Marie Straub (Germania occid.-Italia), *La ragazza di latta* di Marcello Aliprandi (Italia) *Kemek* di Theodore Gershuny (U.S.A.), *Magasiskola* di István Gaál (Ungheria), *The Night of Counting the Years* ovvero *The Mummy* di Shadi Abdel Salam (R.A.U.), *Tempo d'immagini* di Adimaro Sala (Italia).

La 21ª Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio (19-25 agosto) ha presentato i seguenti film (selezionati da Orio Caldiron, John Francis Lane, Ernesto G. Laura):

Cortometraggi a soggetto: *The Eloquent Peasant* di Shadi Abdel Salam (R.A.U.), *Emma Zunz* di Alain Magrou (Francia), *Ontrouw in duplo* di Bob Langestraat (Paesi Bassi), *La strana vita e le sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* di Leandro Castellani (Italia), *Le vie dell'informazione* di Nato Frascà (Italia);

Film di documentazione sociale: *Un'altra città* di Antonio Bertini (Italia), *Camels and the Pitjantjara* di Roger Sandall (Australia), *Casa e consumo* di Giuseppe Ferrara (Italia), *Lord Thing* di Dewitt Beall (U.S.A.), *La natura avvelenata* di Fabrizio Palombelli e Carlo Prola (Italia), *Petrolio e Chagas* di Ansano Giannarelli (Italia), *Solidaarismus* di Lasse Naukkarinen (Finlandia), *The Tribe That Hides from Man* di Adrian Cowell (Gran Bretagna);
Film di animazione: *Un fantasma nel castello* di Roberto Gavioli (Italia), *Mio padre, brav'uomo* di Guido Gamas (Italia), *Of Men and Demons* di John e Faith Hubley (U.S.A.), *Rotocalco* di Manfredo Manfredi (Italia), *Variations* di Olimp Varasteanu (Romania);
Teledocumentari: *Ciao, Federico!* di Gideon Bachmann (U.S.A.), *Hollywood: the Selznick*

Years di Marshall Flaum (U.S.A.), *Scag* di Lawrence Salzmann e Art Ciocco (U.S.A.);

Vari: *Aaret* di Sverre Bergli (Norvegia), *Caccia al pesce spada* di Folco Quilici (Italia), *Elephant in the Streets* di Jay Koller (Israele), *The Making of Butch Cassidy and the Sundance Kid* di Robert L. Crawford (U.S.A.), *On the Move* di S.N.S. Sastry (India), *Ormenis 199 + 69* di Markus Imhoof (Svizzera), *Pensare Brasile* di Enzo Muzii (Italia), *La rivoluzione di Pietrogrado* di Mario Forges Davanzati (Italia), *A Storm of Strangers* di Ben Maddow (U.S.A.), *Un teatro a Bucarest* di Claudio Triscoli e Liviu Ciulei (Italia-Romania), *Upon this Rock* (U.S.A.).

Sono stati inoltre presentati fuori programma, perché già apparsi in altre rassegne: *Apollo 12: Pinkpoint for Science* della NASA (U.S.A.), *Arthur Rubinstein* di François Reichenbach (U.S.A.), *Una casa come un'isola* di Michele Gandin (Italia), *Crepuscolo veneziano* di Roberto Gavioli e Paolo Piffarerio (Italia), *Ego* di Bruno Bozzetto (Italia).

Una sezione speciale è stata dedicata al Documentario britannico dalle origini ad oggi, con la presentazione dei seguenti film:

Le origini: *Edwardian Newsreel* a cura di C.A. Oakley, *Drifters* di John Grierson (1929), *Industrial Britain* di Robert J. Flaherty (1931);

La lezione di Grierson: *Aero-engine* di Arthur Elton (1933-'34), *B.B.C.: The Voice of Britain* di Stuart Legg (1933-'35), *Housing Problems* di Edgar Anstey e Arthur Elton (1935);

Ricerche e sperimentazioni: *The Song of Ceylon* di Basil Wright (1934-'35), *Colour Box* di Len Lye (1935), *Rainbow Dance* di Len Lye (1936), *Coalface* di Alberto Cavalcanti (1936), *Night Mail* di Basil Wright e Harry Watt (1936);

Paul Rotha: *Shipyard* (1934-'35), *The Face of Britain* (1934-'35), *World of Plenty* (1942-'43), *The World Is Rich* (1946);

Lungometraggi di guerra: *Target for Tonight* di Harry Watt (1941), *Desert Victory* di Roy Boulting (1943), *Western Approaches* di Pat Jackson (1944);

Humphrey Jennings: *Spare Time* (1939), *Words for Battle* (1941), *London Can Take It* di H.J. e Harry Watt (1941), *Listen To Britain* di H.J. e Stewart MacAllister (1941); *Fires Were Starded* (1943), *The Silent Village* (1943), *The True Story of Lili Marlene* (1944), *The Eighty Days* (1944), *A Diary for Timothy* (1945), *The Cumberland Story* (1947), *Family Portrait* (1950);

Il Free cinema: *Momma Don't Allow* di Karel Reisz e Tony Richardson (1955), *Together* di Lorenza Mazzetti (1959), *March to Aldermaston* (1959);

Lindsay Anderson: *Wakefield Express* (1953 *O Dreamland* (1953), *Thursday's Children* di L.A. e Guy Brenton (1954), *Every Day Except Christmas* (1957), *The Singing Lesson* (1967);

Dal Free cinema alla tv: *Night in the City* di Denis Mitchell (1957), *The Innocent Eye* di John Schlesinger (1958), *Terminus* di John Schlesinger (1961), *Wat's a Pretty Girl Like You Doing in a Place Like This* di Jack Gold (1965), *Music* di Michael Tuchner (1968), *The Royal Family* di Richard Cawston (1968), *I Was a Soldier* di Michael Grigsby (1970), *Gale Is Dead* di Jenny Barraclough (1970).

La Retrospettiva (curata da Davide Turconi con la collaborazione di Raymond Rohauer, Film Curator of Modern Art, New York) è stata dedicata ad Harry Langdon, con la presentazione (26 agosto-1° settembre) dei seguenti film: *Picking Peaches* di Erle Kenton (1924), *Smile Please* di Roy Del Ruth (1924), *Feet of Mud* di Harry Edwards (1924), *The Sea Squaw* di Harry Edwards (1925), *His Marriage Wow* di Harry Edwards (1925), *Plain Clothes* di Harry Edwards (1925), *Remember When?* di Harry Edwards (1925), *Lucky Stars* di Harry Edwards (1925), *Saturday Afternoon* di Harry Edwards (1926), *Soldier Man* di Harry Edwards (1926), *Tramp, Tramp, Tramp* di Harry Edwards (1926), *The Strong Man* di Frank Capra (1926), *Long Pants* di Frank Capra (1927), *Three's a Crowd* di Harry Langdon (1927), *The Chaser* di Harry Langdon (1928), *The Big Flash* di Arvid E. Gillstrom (1932), *Knight Duty* di Arvid E. Gillstrom (1933), *Hooks and Jabs* di Arvid E. Gillstrom (1933), *Hallelujah, I'm a Bum* di Lewis Milestone (1933), *Swinging on a Rainbow* di William Baudine (1945).

Dal 20 al 24 agosto ha avuto luogo la V Rassegna internazionale del film africano e arabo, curata da Romano Calisi. Sono stati presentati i seguenti film:

ALGERIA:

cortometraggi: *Elles* di Ahmed Lallem, *Le grand detour* di Ahmed Bedjaoui, *Archie Shepp chez les Touaregs* di Bendedouck, *Yasmina* di Djamel Chanderli, *L'obstacle* di Mohamed Bouamari; lungometraggi: *L'aube des damnés* di Ahmed Rachedi, *La voie* di Mohamed Slim Riad, *L'enfer à 10 ans* di cinque giovani cineasti, *Les vent des aurés* di Mohamed Lekhdar Hamina, *Les hors la loi* di Tewfik Fares;

LIBANO:

cortometraggi: *La médicine chez les arabes* di Antoine Méchawar;

lngometraggi: *Ila Ayn* di Georges Nasser;

MAROCCO:

cortometraggio: *Maroc, terre de civilisation et de progrès, Retour en Agadir, 8 et 12, De M'Hamid à Tanger, La rose du Sud;*
lungometraggi: *Soleil du printemps* di Latif Lahlou;

RAU:

cortometraggi: *Fuite de la sainte famille* di Waley Eldin Sameh, *Fête de la Meyron* di Youssef Chanine; *Le Caire 1830* di Samir Ouf; *Le dechargement pour l'art* di Saad Nadim, *Une nouvelle vie* di Achraf Fahmi, *Mahmoud Said* di Ahmed Kamel Morsi, *Le cinéma machine et art* di Ahmed Kamel Morsi;

lungometraggi: *El azima* di Kamal Selim, *El naeb el am* di Ahmed Kamel Morsi, *Bab el hadid* di Youssef Chanine, *Doae el karawane* di Barakat, *El zogua talatachar* di Fatin Abdel Wahab, *Om el aroussa* di Atef Salem, *El moukharreboune* di Kamal el Cheikh, *Chaie minal khof* di Hussein Kamal, *Bedia wa nehaya* di Salah Abou Seif.

Il 23 agosto si è tenuta la 9ª Tavola rotonda internazionale sul cinema africano e arabo, sul tema: « Problemi di struttura e tendenze attuali della cinematografia nei Paesi arabi » con la partecipazione di esponenti cinematografici di Algeria, Marocco, RAU, Libano. Moderatore, Enrico Fulchignoni.

Durante tutto il periodo della Mostra è stata aperta, presso la Biblioteca Nazionale Marciana, la 15ª Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, televisivo e fotografico, ordinata da Camillo Bassotto. Sono state esposte più di 1000 pubblicazioni provenienti da 46 Paesi. La VI Mostra retrospettiva del libro cinematografico, ordinata da Davide Turconi, è stata dedicata ai « Rapporti tra il cinema e la gioventù dalle origini a oggi ».

Durante la serata conclusiva della Mostra del cinema è stato tributato un omaggio a Orson Welles, con la sua proclamazione a Maestro del cinema.

●

Pasticciaccio '70 a Bergamo

Scrivendo su « Bianco e Nero » (1970, nn. 1/4) del Gran Premio Bergamo 1969, Ermanno Comuzio — cui dobbiamo anche le notizie di prima mano sull'edizione di quest'anno — così concludeva: « Zucchelli, che non ha mai voluto accettare il dialogo con i suoi contestatori né i consigli di affrontare davvero un lavoro comune, ha minacciato di togliere a Bergamo la « sua » (di Zucchelli) manifestazione. Di certo, il Gran Premio Bergamo sembra veramente morto, e logica e serietà vorrebbero che, almeno nelle vecchie formule, lo fosse per sempre ». L'ordine del giorno votato dall'« assemblea popolare » nel settembre 1969 invocava fra l'altro l'« abolizione totale del Gran Premio Bergamo in quanto manifestazione pseudo culturale con funzione di copertura di un sistema cinematografico alienante e asservito agli interessi capitalistici », e l'auspicio che le opere comunque giunte a Bergamo potessero « restare per qualche tempo a disposizione dell'Assemblea per proiezioni in varie sedi della città e della provincia ». Né la prima — evidentemente — né la seconda richiesta (per tacere delle altre, ancora più avanzate) sono state esaudite e l'edizione 1970 — con la relativa novità di un premio di cinque milioni di lire al distributore di un film del festival — si è svolta, tutto sommato, regolarmente.

La vicenda bergamasca ci sembra abbastanza esemplare: travagliatissima nel 1969, interrotta, distrutta, dalle sue ceneri avrebbe dovuto — meglio ancora, potuto — venir fuori un tipo di manifestazione nuova, col concorso di organismi e di uomini interessati « localmente » a un discorso di base sulla funzione dei festival. Di qui, la realizzazione di una dimensione particolare della « cultura cinematografica » in rapporto con un pubblico genuino avrebbe potuto essere ricca di fermenti.

Tutto ciò non è accaduto. Vediamone le ragioni. Nel quindicinale politico culturale « Selebergamo », diretto da Sandro Zambetti, il quale era stato all'avanguardia nel movimento del 1969, si legge fra l'altro (anno IV, n. 79, 1 settembre 1970) che i contestatori del 1969 sono stati invitati da esponenti della Provincia e del Comune a discutere della manifestazione due mesi prima del suo inizio, in pratica davanti a fatti compiuti: « contributo governativo assicurato, accordi già presi con autori e produttori stranieri, nessuna modifica allo statuto dell'Ente Gran Premio Bergamo, che continuava quindi ad avere la fisionomia

giuridica di una qualsiasi istituzione privata (...). A questo punto si prospettavano due scelte: *contestare nuovamente il festival, cercando di buttarlo all'aria come lo scorso anno, oppure disinteressarsi praticamente di questa edizione* (già decisa e definita, ripetiamo, con tutti i crismi legali) *e approfittare del nuovo, anche se tardivo, atteggiamento dei due Enti locali, per aprire un discorso globale sulla politica culturale in provincia* [1], nel settore specifico dei mezzi audiovisivi. Per quanto ci riguarda (continua « Selebergamo ») — ma trovandoci d'accordo, su questa linea, con vari altri — non abbiamo scartato aprioristicamente la prima ipotesi, ma ci è sembrato più utile puntare maggiormente sulla seconda scelta. Seguendo questa strada si è arrivati all'impegno preso dai due Enti locali: riconoscimento della necessità di *ristrutturare radicalmente la manifestazione, subordinandola ad un piano organico di politica culturale, da impostare con tutte le forze interessate* e da porre allo studio subito dopo lo svolgimento del Gran Premio. Si era anche chiesta l'apertura del Gran Premio con una assemblea popolare in Sant'Agostino, ma la controparte ha accettato solo una conferenza stampa per il giorno precedente la inaugurazione. Il mancato accoglimento di questa particolare richiesta era sufficiente a motivare un cambiamento di tattica? A noi non sembra: si sarebbe dovuto ritornare alla contestazione pura e semplice. A che cosa sarebbe servito, se non a buttare all'aria o quantomeno a procrastinare un'altra volta il discorso avviato con gli Enti locali? ». Infine « Selebergamo » riporta una dichiarazione dell'Ente Gran Premio Bergamo « concordata (ma sarebbe più giusto dire strappata) da una parte dei contestatori con la Direzione »: « L'Ente Gran Premio Bergamo in seguito ai contatti presi dietro delibera della sua assemblea con gli Enti locali e con varie associazioni culturali e gruppi di base, riconferma l'impegno a ristrutturare la propria attività nel quadro di una più ampia politica culturale in città e nella provincia di Bergamo. Pur dichiarando di trovarsi nella materiale impossibilità di modificare gli impegni già assunti per regolamento con i partecipanti italiani e stranieri alla manifestazione 1970, prende atto delle esigenze emerse nelle assemblee e nei dibattiti degli ultimi anni e si impegna fin d'ora a contribuire alle soluzioni operative che emergeranno da prossimi incontri. A questo riguardo l'Ente Gran Premio Bergamo informa che l'Amministrazione Provinciale — riservandosi di consultare in proposito l'Amministrazione Comunale nel quadro dell'impegno già pubblicamente espresso dai due Enti locali — conferma di voler promuovere lo studio di un piano nel quale trovi giusta collocazione culturale anche l'utilizzazione pubblica dei mezzi audiovisivi. A questo fine si costituirà un Comitato Promotore al quale parteciperanno le forze sindacali, politiche, i circoli, le associazioni culturali effettivamente operanti sul piano provinciale e chiunque sia interessato a questi problemi. Per realizzare tale incontro verranno resi tempestivamente noti il luogo e la data delle riunioni. Le proposte elaborate dal Comitato saranno discusse nel corso di una assemblea pubblica che avrà luogo entro il prossimo ottobre e alla quale sarà anche demandata la decisione in merito all'accettazione di una struttura che veda gli Enti locali come promotori dell'iniziativa o semplicemente come sostenitori della stessa, fatte salve le necessarie garanzie sulla linea politico-culturale, sulla gestione e sull'amministrazione. »

Questa la situazione, i cui segni vanno assai oltre il fatto in sé limitato e occasionale del festival di Bergamo. Ma in questo caso il Gran Premio è sintomatico di circostanze più ampie che ci sembra utile riconsiderare: a) il tramonto della « contestazione » distruttiva e fine a se stessa nel nome della quale si è in passato perduto molto tempo — in più di una iniziativa culturale italiana —, offrendo inoltre comodi alibi e ai contestati e ai contestatori; b) la prevalenza del *fare* sul *dire*: l'organizzatore del Gran Premio Bergamo — organizzatore che non rende conto a nessuno di una attività personale e individuale svolta per altro con pubblico denaro — si è mosso per suo conto fin da primavera (dal festival di Cannes e probabilmente da prima ancora), passando tranquillamente al di là di ciò che era successo nel 1969, puntando sulla tradizionale pigrizia, sull'indifferenza, sulla consuetudine del rinvio da parte degli enti e degli istituti, a confronto con la spregiudicatezza dei privati: come certi costruttori edili erigono edifici abusivi di otto piani su terreni vincolati ad esempio

[1] I corsivi sono nell'originale.

a parco pubblico, e poi municipi e magistratura quasi mai riescono a ripristinare la situazione preesistente; c) la fiducia ingenua dei gruppi contestatori nelle promesse certamente in buona fede e nelle dichiarazioni di principio altrettanto sincere, non c'è motivo di dubitarne, ma più sincere per il momento cui si riferiscono che nel convincimento di una loro concreta definizione. A questo proposito, occorre dire che mentre scriviamo la fine del mese di ottobre non è lontana, e di quella « assemblea pubblica » di cui alla dichiarazione finale dell'Ente Gran Premio Bergamo non s'è avuto alcun sentore. La « ragionevolezza » di cui hanno dato generosamente prova gli ex contestatori corre il rischio di essere ancora una volta frustrata non solo per l'attivismo individuale di qualche organizzatore e per il disinteresse finale degli enti pubblici ma, soprattutto, per l'assenza di un quadro culturale-politico nazionale chiaro e consapevole, che ovviamente consideri — come già abbiamo avuto occasione di chiedere — anche tutto il settore dei festival, delle mostre, delle rassegne. « Logica e serietà vorrebbero che, almeno nelle vecchie formule, il Gran Premio Bergamo fosse morto per sempre ». Logica e serietà sono state sconfitte, almeno per il 1970, ciò è indubbio: nell'attesa per il futuro, sapremo ricavarne finalmente insegnamenti seri e validi?

Al XIII Gran Premio Bergamo del film d'autore, svoltosi dal 2 al 10 settembre, sono stati presentati in concorso i seguenti film: *A Married Couple* (t.l.: Una coppia sposata) di Allan King (Canada); *Valerie a týden divů* (t.l.: Valeria e la settimana dei miracoli) di Jaromil Jireš (Cecoslovacchia); *Giv Gud en chance om søndagen* (t.l.: Dio esiste tutte le domeniche) di Henrik Stangerup (Danimarca); *La decharge* (t.l.: Lo scarico) di Jacques Baratier (Francia); *L'homme de desir* (t.l.: L'uomo di desiderio) di Dominique Delouche (Francia); *Watashi ga suteta onna* (t.l.: La ragazza che ho abbandonato) di Kiriro Urayama (Giappone); *Bronco Bullfrog* di Barney Platts-Mills (Gran Bretagna); *Interno giorno* di Maurizio Ponzi (Italia); *Lotte in Italia* di Jean-Luc Godard (Italia); *Elettra* di Marc'O (Italia); *Biciklisti* (t.l.: I ciclisti) di Puriša Djordjević (Jugoslavia); *Nojo aos cães* (t.l.: Schifo ai cani) di Antonio De Macedo (Portogallo); *Jonathan* di Hans W. Geissendörfer (Repubblica Federale Tedesca); *Deserters U.S.A.* (t.l.: Disertori U.S.A.) di Lars Lambert e Olle Sjogren (Svezia); *En dröm om frihet* (t.l.: Un sogno di libertà) di Jan Halldoff (Svezia); *Putney Swope* di Robert Downey (U.S.A.). Fuori concorso sono stati presentati: *Kros kontri* (t.l.: Corsa campestre) di Puriša Djordjević (Jugoslavia) e *Sól ziemi czarnej* (t.l.: Il sale della terra nera) di Kazimierz Kutz (Polonia). La sezione « Informativa » è stata dedicata a una retrospettiva del noto regista cecoslovacco di film di animazione Jiří Trnka, recentemente scomparso.

La giuria del XIII Gran Premio Bergamo, composta da Charles Ford (presidente), Walter Alberti, Luis-Garcia Berlanga, José-Maria Podestà, Leonard H. Gmür (segretario), ha attribuito il Gran Premio Bergamo 1970 a *Valerie a týden divů* di Jaromil Jireš (Cecoslovacchia) « per i valori poetici pienamente raggiunti dall'autore con immagini ricche di spunti allegorici »; il Premio speciale della giuria all'autore del miglior commento musicale Yoki Kostić, per il film *Biciklisti* di Puriša Djordjević (Jugoslavia). I premi per gli interpreti maschile e femminile non sono stati assegnati.

Un capolavoro che non c'è

Fra le opere che hanno partecipato al « Premio Italia », il concorso televisivo internazionale che si è svolto in settembre a Firenze, si è segnalato un documentario della TV danese dal titolo *Et livsvaerk* (t.l.: Il capolavoro) di Lars Graff Nielsen (con la consulenza di Ib Monty, direttore del Museo del film di Copenhagen), una ricostruzione (40'05") del lavoro compiuto da Carl Th. Dreyer per un film su *Gesù*, dal 1931 al 1967, anno della morte. Nel '31 i nazisti cominciarono a venire alla ribalta con le prime violenze nelle vie delle città tedesche; quando nel '40 la Danimarca fu occupata, il soggetto si completò in una prima stesura, poiché Dreyer vedeva precise analogie nella situazione del suo paese e nella Palestina occupata dai romani al tempo di Cristo; non è azzardata, in proposito, l'ipotesi che qui noi ora avanziamo che *Dies irae* sia stato una sorta di progetto di seconda linea, su cui il regista ripiegò, di fronte all'indifferenza dei produttori per *Gesù*. Negli anni del dopoguerra Dreyer riprese e portò a termine la sceneggiatura, ebbe precisi contatti con produttori americani, a cui cedette anche una opzione sul film, entrò in rapporti col governo di Israele, che mostrò di essere interessato al progetto; proprio a Israele, dopo la morte di Dreyer, la televisione danese ha recuperato appunti, fotografie,

disegni che il regista aveva preparato e spedito laggiù.

Il capolavoro (e la lettura della sceneggiatura dell'opera di Dreyer danno valore alla ipotesi che il film sarebbe stato in tutto degno dell'autore) ripropone la storia di *Gesù* come caso-limite della coerenza di un artista, della incomprensione del circuito commerciale (produzione e noleggio), della difficoltà di rendere concrete le idee che sono fuori dalla routine. Lo stesso Dreyer, del resto, non fu affatto aiutato e compreso, in vita, dalle strutture cinematografiche e televisive tradizionali, né del suo né degli altri paesi; qualcuno, in Danimarca, si mise a posto la coscienza affidandogli la gestione di un cinematografo di Copenhagen (il « Dagmar »), mentre il progetto di *Gesù* — assieme alla *Medea* e ad ancora ad altri — restava nei cassetti o passava da un « probabile » finanziatore all'altro come e peggio di quello di un giovanotto in cerca d'esordio. E la vicenda in certo modo esemplare legata a *Gesù* ci spinge a ricordare Dreyer come un autore riconosciuto già grande mentre era in vita, ma in via di riscuotere ora sempre maggiore attenzione e ampiezza di stima. Fummo in pochi, all'uscita del film, a Parigi, a dichiarare che *Gertrud* era fra i « grandi » dell'opera di Dreyer; seguirono poi, anche quando il film fu presentato a Venezia, gli schizzinosi e peggio, con riserve, dubbi, incomprensioni. Oggi Dreyer, fra l'altro, è uno dei pochi registi della « storia del cinema » a essere riconosciuto dai giovani come un loro maestro. E un maestro vero è un maestro di sempre, al di là degli accaparramenti e delle celebrazioni ufficiali. (SAM TERNO)

Statistiche, Hollywood, crisi

819 milioni di spettatori furono contati nelle sale italiane nel 1955, 560 milioni nel 1969, con una diminuzione del 31%. Nella Germania Federale 818 milioni di spettatori nel 1956 sono scesi nel '69 a 175 milioni, con una contrazione del 78,7%; in Belgio 110 milioni di spettatori nel '55, 30 milioni nel '69, con una diminuzione del 72,7%; in Francia 411 milioni nel '57, 195 milioni nel '69, con una diminuzione del 52,6%; in Olanda 70 milioni nel '55, 27 milioni nel '69, con una differenza del 57,1%; in Spagna dal '66 al '69 la diminuzione è stata costante, arrivando in questi tre anni quasi al 10%, da 403 milioni a 377 milioni di spettatori; in Gran Bretagna nel '48 si contarono 1514 milioni di spettatori, nel '69 230 milioni, con una perdita dell'84,9%; negli Stati Uniti nel '46 gli spettatori furono 4400 milioni, nel '69 la metà, con una contrazione del 50%; in Giappone da 1127 milioni del '58 si è scesi nel '69 a 313 milioni, una differenza del 70%.

Attenzione, però: nel 1955, complessivamente, nel mondo, gli spettatori cinematografici furono 17 miliardi, mentre nel 1969, complessivamente, sono stati 19 miliardi, cioè due miliardi *in più*, malgrado i dati ricordati più sopra. Secondo i rilevamenti dell'Unesco, infatti, alla diminuzione riscontrata nei paesi capitalistici più avanzati, ha fatto riscontro un aumento costante e notevole nei paesi socialisti e afro-asiatici, specie in quelli di nuova indipendenza. Nel 1966 i cinematografi italiani con un ingresso fino alle 300 lire costituivano circa il 90% di quelli in esercizio, raccogliendo circa il 70% degli spettatori e il 47% degli incassi. Nel 1969 si contavano in Italia 9.770 sale cinematografiche (un numero superiore a quello di ogni altro paese europeo), l'86% delle quali (in numero di 8.373) con un prezzo d'ingresso inferiore alle 300 lire, il 61% degli spettatori e poco più del 34% degli incassi; le sale il cui prezzo d'ingresso era superiore alle 500 lire — poco più del 5% del totale (515 cinematografi) —, pur raccogliendo soltanto il 17,6% degli spettatori, ottenevano oltre il 40% degli incassi.

Tutto questo significa almeno una cosa: alla diminuita frequenza degli spettatori, l'esercizio — segnatamente quello più ricco, quello delle prime visioni, che poi in parte condiziona e molto influenza quello successivo — ha risposto con un aumento dei prezzi, puntando più sull'uovo oggi. E' inutile e miope, d'altronde, prendersela col progresso, con lo sport, la televisione, la motorizzazione: occorre piuttosto rendersi conto che, se fino al '55 e dal dopoguerra, il cinema era all'avanguardia di molteplici curiosità, attrattive ed interessi, oggi la situazione è cambiata, perché il mondo cambia, altri fenomeni via via influenzano

costume e abitudini. L'aumento dei prezzi non corregge certo alla radice una tendenza alla diminuzione degli spettatori, accontenta soltanto — ma per breve tempo — i botteghini. Non a caso — e non soltanto perché esistono là meno « mezzi di consumo » — si sono annotati i paesi in cui il numero degli spettatori è in aumento: non sono certo paesi in cui il prezzo d'ingresso sia alto.

A Hollywood, d'altronde, è in corso da tempo una totale riforma dei criteri industriali delle grandi case di produzione e della loro stessa struttura. La riforma ha raggiunto punte e circostanze addirittura rivoluzionarie, nella concentrazione di capitali nuovi su vecchi « marchi di fabbrica », nell'intervento di uomini e di criteri assolutamente antitradizionali, nella fusione di grandi reti di distribuzione e così via. Una nuova sigla, ad esempio, è la « Cinema International Corporation », una società di distribuzione che raccoglie le reti di distribuzione (in tutto il mondo, salvo Stati Uniti e Canada, ove permangono le sigle precedenti) della Paramount e della Universal, l'una e l'altra rispettivamente società sussidiarie di due grosse compagnie finanziarie, la Gulf and Western e la MCA. La MGM ha visto precipitare le proprie azioni in borsa, dal '68 al '69, di trenta punti; 45 milioni di dollari di attivo, nel '69, si rivelarono inesistenti, a una indagine approfondita; il maggiore azionista della società è oggi un grande imprenditore dell'industria alberghiera e di quella aeronautica; la MGM ha messo all'asta, nei primi mesi di quest'anno, alcuni « cimeli » della propria storia in pellicola: è stato venduto un costume da bagno di Esther Williams, per circa 30 mila lire, le pantofole rosse di Judy Garland ne *Il mago di Oz* sono state acquistate per 10 milioni di lire, e così via, dalle mutandine di Gina Lollobrigida all'impermeabile di Clark Gable al cappello di Charles Laughton in *L'ammutinamento del Bounty*. La FOX, nel primo trimestre del '69, ha perduto 15 milioni di dollari, e ha venduto ottanta dei centodieci ettari di terreno dei suoi studi; anche la Paramount ha venduto 52 ettari di terreno e vice direttore della produzione è un ex produttore indipendente di 29 anni, Stanley Jaffe che punta — come altri suoi nuovi colleghi dell'ultima generazione — a film di basso costo per contenere le spese e dar maggiore consistenza ai successi. La Warner Bros. ormai non ha più niente a che vedere coi fratelli Warner che la fondarono e la portarono al successo, e ha i propri introiti più consistenti — circa 80 milioni di dollari all'anno — nel campo discografico; anch'essa ha venduto parte dei terreni dei suoi vecchi studi di produzione. La Columbia ha perduto nel '69 il 17% dei propri incassi, e ormai va avanti quasi esclusivamente sulla produzione televisiva, organizzata dalla Screen Gems, che era nata come società sussidiaria della Columbia. La Universal incassa 80 milioni di dollari all'anno con le produzioni televisive, e 10 milioni grazie alle visite dei turisti ai propri studi (una giornata nei teatri di posa, con visita particolare al camerino che fu di Lana Turner, costa quattro dollari, trenino compreso per i tratti di percorso all'esterno; nella California meridionale il reddito di questa attività è inferiore soltanto a quello — di genere simile — dato da Disneyland). La sola United Artists ha chiuso in attivo il '69, guadagnando oltre 20 milioni di dollari: ma la United Artists non ha studi (e non ha spese fisse di manutenzione e di personale) e finanzia produttori indipendenti, quelli stessi che — campione recente Dennis Hopper, con *Easy Rider* — puntano a spendere poco, con attori nuovi, idee spregiudicate e anticonformiste, cercano di credere nel pubblico giovane e di valorizzare gli incassi (*Easy Rider*: costo 500 mila dollari, incasso a inizio '70, soltanto negli Stati Uniti, oltre 30 milioni, naturalmente di dollari).

In Italia gli esempi « nuovi » della produzione sono pochi ma non mancano; è nota ad esempio l'attività della Ager Film, che ha realizzato i film dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini, si sa che un regista già conosciuto ma esordiente nel lungometraggio, Giuseppe Ferrara, ha dato vita a una cooperativa, la Cine 2000, per realizzare *Il sasso in bocca*; si sa d'altra parte che le cooperative, in qualche modo favorite dalla pur discutibile legge 1213, non hanno avuto l'impulso che sembrava naturale e utile fiorisse; è recente la costituzione della San Diego Cinematografica, una società che raccoglie un gruppo di cooperative in varie forme, a capo della quale è Renzo Rossellini junior, già collegata con una società di distribuzione, la DDF. Ha dichiarato fra l'altro Rossellini: « Quello che la San Diego

Cinematografica ha cominciato a fare è radunare quelle forze di lavoro che l'attuale crisi ha lasciato inoperanti, collegare tra di loro le varie strutture industriali del settore, promuovere dei progetti alla produzione dei quali queste strutture e queste forze-lavoro possano partecipare dividendone la proprietà, l'utile e il rischio. Questo ci consente di evadere la ricerca ormai impossibile di crediti bancari, di tentare di produrre tutti quei progetti che la struttura classica, troppo restrittiva, rigetta, riuscendo forse così a fare uscire fuori una proposta di cinema nuovo, utile. Produciamo con una formula associativa integrale alla quale partecipano le maestranze, i tecnici, gli artisti, gli autori, gli stabilimenti per le lavorazioni tecniche del suono e dell'immagine, tutti i fornitori. L'incidenza delle prestazioni di ogni singolo sul costo del film viene trasformata in una percentuale di proprietà del medesimo e questo dal primo incasso fino a che il prodotto avrà una qualsivoglia vita commerciale ».

Mae West ha settantasei anni, non sono molti, ma è un'età rispettabile specie per un'attrice che sostenne ruoli di vamp lustri e lustri or sono. Mae West è una delle interpreti di *Myra Breckinridge*, non la principale. I giornali ci hanno detto che in occasione della prima mondiale del film, a New York, qualche settimana fa, oltre diecimila persone si sono affollate all'ingresso del cinema per una eccezionale manifestazione. I « fans » dell'attrice, fra cui molti giovanissimi, « si sono scontrati a più riprese con la polizia; sessanta agenti a piedi e sei a cavallo hanno dovuto letteralmente lottare contro una folla scatenata che voleva seguire l'attrice all'interno del locale. Poco prima di Mae — prosegue la notizia — era arrivata Raquel Welch, la protagonista del film, e in confronto alla sua collega è stata pressoché ignorata dalla folla e dai fotografi ».
A Parigi, nei mesi estivi e fin sulla soglia dell'autunno, sono stati presentati, dapprima nei locali dei Champs-Elysées e poi in piccole sale del quartiere latino, molti film degli anni trenta del cinema americano, addirittura in un certo ordine logico, se non sempre cronologico, e in particolare una rassegna dedicata ai fratelli Marx. Il successo di pubblico è stato enorme, non solo quello di Marlene Dietrich in *Shanghai Express* o di *Il grande sentiero* di Raoul Walsh ma, appunto, il successo di Groucho, Chico, Harpo. Ed è un successo di comprensione intellettuale, da un lato, cioè di verve e di intelligenza, con spettatori che senz'altro hanno conosciuto, negli ultimi tempi, i testi del teatro d'avanguardia, della letteratura stilisticamente più spregiudicata; ma dall'altro è certamente un successo in larga misura popolare, successo di film e di attori che hanno fatto il momento più fortunato — un lungo momento — del cinema americano.

Rivive, allora, un certo « divismo », o ne rivivono almeno alcuni degli elementi più validi e duraturi? Alcuni segni — quelli cui abbiamo accennato, ed altri ancora — portano a una risposta positiva. Del resto ci sono precise tendenze critiche che — non solo per esibizionismo e non solo per andare a tutti i costi contro corrente — rivalutano con approfonditi ragionamenti, proprio in questi tempi, uomini e film della Hollywood « d'una volta ». Forse il cinema, in settantacinque anni di vita, è già arrivato a dover ripensare a se stesso, al proprio passato, per ricavare impulsi e stimoli per l'avvenire: in effetti settantacinque anni di cinema valgono quasi quanto settecento per la letteratura, per ragioni a tutti evidenti. Così come è evidente che ogni esperienza, ogni opera è un segno dei tempi in cui è stata realizzata e in cui si è svolta; e che in questo senso va considerata e rispettata, se si vuole legittimamente rispettare e comprendere il presente. Per il resto, prima di ritornare più ampiamente sul tema, si può dire che il pubblico è affezionato ai vecchi ricordi, ma ormai li considera per quello che sono: sfoglia gli album dei tempi andati, acquista le figurine, l'impermeabile smesso o il costume di un attore, nei casi migliori visita i musei, ma quando vive la vita di ogni giorno, vuole restare nel suo tempo, oppure vuole riprendere dagli anni andati ciò che *oggi* gli dice qualcosa, ciò che *oggi* ha un preciso significato. Gli uomini di cinema, gli autori più avveduti devono rendersi conto di quanto accade, per non restare essi stessi superati dai tempi e dal pubblico. E la critica deve rendersene e deve darne conto. (SAM TERNO)

Vecchio cinema a Grado

Si è svolta quest'anno a Grado (15-20 settembre) una Settimana Internazionale del Cinema dedicata al « primo Cinema italiano »: manifestazione promossa dal Comune di Grado e realizzata dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema (e, in particolare, dall'appassionato lavoro del suo presidente, Davide Turconi) in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Un'iniziativa come questa — a carattere monografico e dedicata soprattutto agli specialisti — è senza dubbio interessante ed esemplare, consentendo di approfondire e discutere al meglio un argomento ben delimitato e offrendo l'occasione di far conoscere anche ad un pubblico più generico e vasto opere e autori significativi di un passato troppo spesso dimenticato. La Settimana ha assunto una particolare importanza per gli studiosi per la presentazione — accanto ad opere provenienti dalle nostre cineteche e già largamente note, come *Fabiola* di Guazzoni, *Cabiria* e *Tigre reale* di Pastrone, *Il fuoco* di Febo Mari o *Assunta Spina* di Serena — di un nutrito gruppo di film, prodotti tra il 1908 e il 1916, in buona parte inediti in Italia e probabilmente esistenti in unica copia nel mondo, salvati in extremis dalla distruzione per l'intervento dell'Associazione che ne ha curato il controtipaggio presso il Film-archiv Josef Joye di Zurigo. Pur avendo per certi aspetti risentito di una preparazione un po' affrettata e di un'organizzazione improvvisata, la Settimana ha inaugurato una formula che potrà certo dare buoni frutti anche in altre occasioni, articolandosi in una serie di proiezioni e in cinque relazioni che hanno aperto il dibattito su vari aspetti e problemi del nostro cinema muto. Fausto Montesanti ha analizzato « l'evoluzione del linguaggio cinematografico del primo cinema italiano », soffermandosi in particolare sui contributi dati dai nostri cineasti all'ampiamento delle strutture narrative e alla valorizzazione dei fattori figurativi e plastici; Davide Turconi, occupandosi di « caratteristiche e strutture dell'industria cinematografica italiana fino al 1920 » ha offerto elementi e documenti di notevole interesse, mettendo in discussione certi luoghi comuni scarsamente fondati della storiografia più accreditata; Orio Caldiron ha svolto una dotta e documentatissima relazione sulla « evoluzione della critica cinematografica in Italia dalle origini al 1920 », portando notizie e documenti di prima mano in un campo di ricerca ancora tutto da scoprire; Mario Verdone ha analizzato, da una angolazione personale, alcuni aspetti della recitazione nei film italiani dello stesso periodo; mentre Pietro Bianchi si è soffermato con brio sui « rapporti fra il primo cinema italiano e il mondo culturale del tempo ».

Una più lunga e attenta preparazione avrebbe certo consentito un più organico e puntuale riscontro tra le relazioni e i film presentati: e su questi ultimi (fin troppo numerosi) sarebbe stato certamente utile un discorso e un dibattito che per ora non è stato possibile fare. Ad esempio sul vecchio cinema napoletano. La manifestazione potrà comunque dare egualmente buoni frutti in futuro, per le indicazioni e le sollecitazioni che essa ha offerto al gruppo (numericamente piuttosto ristretto) di studiosi che vi ha partecipato. La presentazione, accanto ai film italiani « primitivi », di alcune opere francesi e americane dello stesso periodo ha consentito raffronti piuttosto precisi e puntuali sulle direzioni di sviluppo delle diverse cinematografie. Di particolare e immediato interesse sono risultati, fra gli altri, i tre film premiati al Concorso cinematografico torinese del 1911: *Nozze d'oro* di Luigi Maggi, che nell'evocazione di un episodio delle lotte risorgimentali è apparso originale nella concezione oltre che ricco di felici invenzioni spettacolari; *Il poverello di Assisi* della Cines, che nella ricerca di un essenziale e rigoroso impianto figurativo raggiunge risultati di rara suggestione; e *L'Odissea* della Milano Film, agguerrito precursore degli odierni polpettoni storico-mitologici. Da segnalare inoltre: *Il granatiere Roland* (prod. Ambrosio, 1910), sobrio nella recitazione e impreziosito da una suggestiva resa paesaggistica negli esterni; *L'andata alla fucina* (prod. Ambrosio Film, 1910), interessante per l'impianto scenografico e per la complessa impostazione strutturale; fra i francesi il denso e vigoroso naturalismo de *Les victimes de l'alcoolisme* di G. Bourgeois (prod. Pathé, 1911); e fra gli americani due smaliziati film di trucchi della Vitagraph (*Princess Nicotine,* 1909) e della Edison (*A Trip to Mars,* 1910) e, soprattutto, alcuni pregevoli saggi di D.W. Griffith e di Th. Ince. La presentazione

di opere tra le più valide e durature del primo cinema italiano e l'arrivo a Grado di alcuni protagonisti di quel glorioso periodo della nostra cinematografia — dalla «diva» Francesca Bertini all'operatore Luigi Fiorio — hanno conferito alla Settimana il carattere di una simpatica e festosa commemorazione: ed è augurabile che essa sia servita a stimolare quegli studi storici che da noi non sono davvero troppo fiorenti (anche per certe posizioni snobistiche e « incolte » di alcuni settori della critica più recente). In occasione della Settimana il Museo del Cinema di Torino ha allestito una preziosa Mostra di manifesti e documenti sul cinema muto italiano.

La contraddanza

Qualcuno forse ricorderà che, nel 1969, alla assegnazione dei « Nastri d'argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani si opposero pubblicamente oltre sessanta soci, fra cui numerosissimi critici di quotidiani e di riviste specificamente di cinema: le ragioni di tale presa di posizione — che vedeva uniti uomini di differenti opinioni ideologiche — erano sostanzialmente due: il momento di crisi del cinema italiano, non certo meritevole di premi e di riconoscimenti, l'assurdità delle « gare » e delle graduatorie fra opere e autori incomparabili, in classifica, come invece *non* sono incomparabili i cavalli da corsa, appunto, o i corridori in bicicletta da Milano a San Remo il 19 marzo. La maggioranza del Sindacato — una sorta di quella « maggioranza silenziosa » di cui parla ad esempio il presidente degli Stati Uniti, ci perdoni il collega Cicciarelli l'eventuale irriverenza — decise diversamente l'anno scorso, assegnando premi ancor più discutibili del solito, e ha deciso diversamente quest'anno, quando la situazione generale è quella che era nel '69 — se non peggiore — e quando l'osservazione di fondo sulla ragion d'essere dei premi non è ovviamente caduta. A parte comunque l'assegnazione-a-tutti-i-costi dei « Nastri » (e non ha validità alcuna, sul piano culturale, critico, politico, l'osservazione che il Sindacato « debba » assegnare i Nastri, per « non » perdere alcuni milioni del ministero dello spettacolo), quest'anno si è svolta tutta una pantomima, a base di « comunicati » d'iniziativa del Sindacato, in parte con collaborazione della Mostra cinematografica di Venezia, da cui si ricavano amare considerazioni. All'inizio di agosto il Sindacato più o meno annunciò: « In quanto giornalisti ci corre l'obbligo morale di chiarire davanti all'opinione pubblica che la nostra presenza alla trentunesima Mostra non significa solidarietà con chi non ha fatto nulla per tenere fede agli impegni presi in sedi autorevoli, ma risponde unicamente ad un dovere di informazione che abbiamo verso i nostri lettori ». Da una premessa esatta e condividibile (« uno stato di cose deprecabile; la mancata riforma della Biennale e della Mostra; le promesse fatte e non mantenute da due anni a questa parte; lentezze, reticenze, ritardi, continui rinvii tradiscono l'assenza di una volontà rinnovatrice »), una conclusione assurda: come se il Sindacato « autorizzasse » la presenza dei propri soci a qualsiasi altra manifestazione non per « dovere di informazione », ma per sostegno della « linea » di Cannes o di quella di Mosca, di Berlino o di Taormina o di qualsiasi altra vicenda, di cui dei giornalisti riferiscano ai lettori. Non basta: qualche giorno dopo il Sindacato comunica che consegnerà i « nastri » ai vincitori a Venezia, durante la Mostra. Con un ulteriore comunicato, pochi giorni o poche ore dopo il Sindacato « precisa, a proposito di alcune interpretazioni », che la « cerimonia » non avrà alcuna relazione con la Mostra, e *chiarisce* che la decisione è stata presa « in considerazione del fatto che, in quel periodo, gran parte dei critici si troverà al Lido per ragioni professionali ». Il Sindacato « non precisa » che i giornalisti sono al Lido per seguire la Mostra (« per dovere di informazione », naturalmente, anche se assistiti dal rimborso spese della Mostra: mentre gli anni scorsi era il Sindacato a *rimborsare* le spese di viaggio e ad offrire l'ospitalità ai soci che volevano, dalle proprie sedi, assistere alla manifestazione di consegna dei Nastri); né al Sindacato viene in mente che, miglior soluzione, per non essere confusi con la Mostra, era procedere secondo le consuetudini degli anni scorsi, organizzare cioè *non* a Venezia una qualsiasi « festa », una volta presa la decisione — da noi non condivisa — di assegnare i « nastri ».

Durante la Mostra, il 22 agosto, un comunicato abbastanza sorprendente della Mostra di Venezia sottolineò un « cordiale incontro » fra il direttore della Mostra e il presidente del Sindacato « per coordinare, nello spirito di amichevole collaborazione che ha sempre contraddistinto i rapporti tra i due organismi, le modalità di svolgimento della cerimonia per l'assegnazione dei "Nastri d'argento 1970" »; concludeva il comunicato col dire che « il direttore della Mostra ha ringraziato il Sindacato per la decisione di assegnare i "Nastri" durante la Mostra rafforzandone obbiettivamente il prestigio, pur nella autonomia necessaria fra i rispettivi organismi, e ha messo a disposizione i servizi dell'ufficio stampa per diffondere comunicati ed inviti relativi alla cerimonia ». Il presidente del Sindacato, il giorno successivo, ritenne opportuno « a scanso di gratuite illazioni ed errate interpretazioni » precisare in sostanza che « nel corso di un cordiale colloquio » (avvenuto, ricordiamo noi, senza testimoni, fra il direttore della Mostra da una parte e il presidente e l'amministratore del Sindacato dall'altra) il presidente ha notificato al direttore le decisioni prese dal consiglio direttivo in relazione ai « Nastri » e, in particolare, che non era stato fissato alcun « coordinamento fra le due parti circa il luogo e le modalità di svolgimento della cerimonia ». Malgrado tutto, pare comunque che il « Teatro La Perla » del Casinò, in cui sono stati assegnati i Nastri, sia stato concesso al Sindacato con l'accordo se non anche con l'interessamento della Mostra e dei suoi funzionari; che i « premiati » presenti al Lido siano stati tutti o in parte « ospitati » dalla Mostra; inoltre l'orario della manifestazione (le 24, dopo la proiezione del film nella sala principale del palazzo del cinema) era quello tradizionale delle cosiddette serate mondane o ex serate mondane della Mostra, chiaramente legate alla manifestazione; infine la proiezione del cortometraggio *Ego* di Bruno Bozzetto — vincitore del « Nastro » —, concordata o no col Sindacato, sarà pur stata concordata col produttore o col distributore se non anche con l'autore del film, film scelto proprio perché era stato premiato e in occasione del premio.

E' persino troppo facile ripetere che tutta questa commedia non avrebbe avuto svolgimento se *non* fossero stati assegnati i Nastri, come sarebbe stato opportuno avvenisse; e che, in fondo, i premi hanno sempre intorno a sé malintesi e piccole beghe che non possono nobilitarli né essere nobili, dal momento che l'occasione da cui partono nobile non è. Quale l'attività culturale del Sindacato, quale la sua presenza culturale? La domanda è tuttora valida, e le risposte — di cui non abbiamo mancato di dar conto — sempre troppo scarse. La vicenda è anche risultato delle contraddizioni interne del Sindacato, contraddizioni che ci toccano in quanto soci e in quanto critici, ma che soprattutto toccano il cinema e il pubblico, e per questo sono di qualche interesse, e non solo perché dànno vita a polemiche sostanzialmente contraddittorie e banali, che non giovano alla serietà delle prese di posizione e delle idee in cui si crede, o si dovrebbe credere. (SAM TERNO)

I « Nastri d'argento » 1970, assegnati dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, sono stati attribuiti a maggioranza (in seguito a doppio referendum tra i soci) a: Luchino Visconti, regista del miglior film, per *La caduta degli dei*; Alberto Grimaldi, miglior produttore, per il complesso della produzione; Marco Ferrari, miglior soggetto originale, per *Dillinger è morto*; Fabio Carpi e Nelo Risi, migliore sceneggiatura, per *Diario di una schizofrenica*; Paola Pitagora, migliore attrice protagonista, per *Senza sapere nulla di lei*; Nino Manfredi, miglior attore protagonista, per *Nell'anno del Signore*; alla migliore attrice non protagonista, non assegnato; Fanfulla e Umberto Orsini — ex aequo —, miglior attore non protagonista, rispettivamente per *Fellini Satyricon* e *La caduta degli dei*; Ennio Morricone, migliore musica, per *Metti una sera a cena*; Vittorio Storaro, migliore fotografia in bianco e nero, per *Giovinezza, giovinezza*; Giuseppe Rotunno, migliore fotografia a colori, per *Fellini Satyricon*; Danilo Donati e Luigi Scaccianoce, migliore scenografia, per *Fellini Satyricon*; Danilo Donati, miglior costumista, per *Fellini Satyricon*; John Schlesinger, regista del miglior film straniero, per *Un uomo da marciapiede*; Bruno Bozzetto, regista del miglior cortometraggio, per *Ego*.

Proteste, censura, costume

Undici anni fa *La grande guerra* di Mario Monicelli suscitò le proteste di alti ufficiali e di associazioni « combattentistiche

e d'arma », come si dice, per avere « attentato al buon nome eccetera eccetera ». In confronto, a *Uomini contro* di Francesco Rosi non è successo nulla o quasi: la protesta del « comitato intersindacale per la difesa dell'interprete dello spettacolo italiano » che accusa il film di denigrazione « verso quanto giustifica nel culto dei padri la nostra dignitosa sopravvivenza nel consorzio civile »; la interrogazione di un parlamentare il quale sostiene che « questa rappresentazione cinematografica è un coacervo di errori tecnici e storici, di falsi anche rispetto allo stesso libro di Emilio Lussu « Un anno sull'altipiano » al quale dice di ispirarsi, ed ha il solo scopo di umiliare l'eroismo e di esaltare la viltà; la cosa appare tanto più disgustosa — continua l'interrogazione — dal momento che proprio in questo periodo si concede, sia pure con lentezza, l'onorificenza di Cavaliere di Vittorio Veneto agli anziani superstiti della prima guerra »; qualche altra dichiarazione pubblica, una minaccia, una richiesta: fino al momento in cui scriviamo senza esito e senza peso. Vale ancora la pena di ricordare che una dichiarazione del sen. Lussu — lo stesso testo, la stessa dichiarazione — è stata riportata dai giornali con un titolo ogni volta diverso, a seconda, appunto, del giornale. Il sen. Lussu ha detto: « Avevo tanto fiducia in Rosi che la sceneggiatura non l'ho neppure letta. Il film è buono, anzi ottimo. Solo che Rosi è passato sul libro come un uragano e ne ha ucciso persino l'autore che, nonostante tutto, è ancora in vita. E' del tutto naturale, quindi, che io tenga al libro e Rosi al suo film. E ciascuno risponde del suo »: dichiarazione estremamente seria e civile, come ognun legge. Ebbene, piccolo panorama di costume. « La Stampa » intitola: « Lussu su *Uomini contro*: è bello e infedele »; « l'Unità »: « Emilio Lussu: "*Uomini contro* è un ottimo film" »; « Avvenire »: « Lussu dice: "un abisso tra libro e film". "Falsa la Grande Guerra ricostruita da Francesco Rosi" », riprende un titolo de « Il Tempo »; e continua, con parole simili a quelle che abbiamo già letto sopra: « il film *Uomini contro* è un coacervo di errori tecnici, psicologici e storici, legati insieme all'unico scopo di umiliare l'eroismo e di esaltare la viltà, affinché gli italiani si consegnino inermi e passivi agli eventuali invasori domani. Una storia impensabile in URSS ».

Bene, siamo ai toni patetici e fantapolitici insieme, oltre che allo stravolgimento del significato del film del quale — senza entrare qui in una valutazione critica — non si può sottacere, giudicando con un minimo di onestà, la prima e principale caratteristica: la sua opposizione ai fanatismi e alle guerre, la sua difesa della dignità umana. E' già un segno, in fondo, che le opposizioni a un film quale *Uomini contro* finiscano oggi sugli articoli di terza pagina o su notizie di poche righe, quasi di « colore »; un segno che i tempi non passano inutilmente, e che in qualche modo, sia pure con difficoltà, vanno avanti.

Un altro di tali segni è una sentenza del tribunale di Santa Maria Capua Vetere che ha assolto « perché il fatto non costituisce reato » un fotogramma sostanziale di *Zabriskie Point*, riportato in un manifesto, nel quale il procuratore della Repubblica aveva ravvisato offesa al pudore, denunciando perciò il direttore dell'ufficio stampa e pubblicità della casa distributrice del film e l'esercente di un cinematografo di Caserta in cui il film era in programmazione. Sono trascorsi dieci anni da *La dolce vita* (undici da *La grande guerra*, lo si è detto più sopra), e malgrado tutto non sono trascorsi invano.

Terzo piccolo ma significativo avvenimento è una ordinanza di un pretore di Roma a favore del ricorso del regista Glauber Rocha contro la casa distributrice del suo film *Antonio das mortes*. Sosteneva Rocha che il film aveva subìto arbitrarie modifiche nella scena e nella colonna sonora e numerosi tagli « così da stravolgerne del tutto il senso ». Il pretore ha proibito al distributore « di disporre in qualsiasi modo e di proiettare in pubblico il film nella versione italiana denunciata dal ricorrente », ritenendo che le modifiche fossero tali da incidere sull'onore e la reputazione del regista e quindi illegittime. Il caso denunciato da Rocha non è isolato, numerosi sono gli esempi che al riguardo si possono addurre, di film deformati dal doppiaggio, per esempio, o proiettati come tecnicamente — e quindi sostanzialmente — non dovrebbero essere proiettati, o tagliati dal distributore o dall'esercente — dai singoli esercenti — su « richieste », « suggerimenti », eccetera, del tutto ufficiosi quanto inconsulti. Tempo fa il Sindacato Giornalisti

Cinematografici denunciò tagli per una ventina di minuti di proiezione a un film di Robert Aldrich non giustificati da alcun provvedimento amministrativo o giudiziario. La presa di posizione di Rocha è tale da incoraggiare — con la sentenza cui si è accennato — autori e responsabili ad altrettanta consapevolezza delle proprie prerogative, al di là degli interessi di cassetta. Ripropone anche, in prospettiva, il discorso sulla censura: la quale, se sarà abolita, non lo sarà certo per ferma consapevolezza dei nostri baldi registi. (SAM TERNO)

Vita difficile di un film scomodo

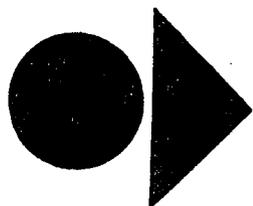
I fermenti, le istanze di rinnovamento e di trasformazione che in questi ultimi tempi hanno infranto gli schemi e gli equilibri tradizionali determinando le crisi politiche e ideologiche che tutti conosciamo, hanno anche suscitato per reazione un diffuso timore per quelle opere che si pongono su un piano di cultura, in cui chiaramente si difende il diritto dell'uomo alla libertà. Ci sembrano particolarmente sintomatiche ed esemplari, a questo proposito, le peripezie francesi de *La battaglia di Algeri.* Già nel 1966 il film di Pontecorvo aveva sollevato un certo fermento nella delegazione francese alla XXVII Mostra di Venezia, dove aveva vinto il Leone d'oro. Fino a quest'anno il film non era stato preso in considerazione dai distributori francesi: forse anche perché a suo tempo il deputato gollista Pasquini, vice presidente dell'Assemblea Nazionale, ne aveva chiesto la proibizione. Recentemente però il nulla osta per la programmazione era stato chiesto e concesso, con il divieto per i soli minori di 13 anni. Gli esercenti parigini che avevano programmato il film per l'inizio di giugno ricevettero però una serie di minacce e di attacchi da parte di ex-combattenti della guerra di Algeria e delle loro associazioni, che li indussero a rinviare la proiezione fino a quando gli animi si fossero « placati ». Contro questa decisione si levarono proteste dagli ambienti più diversi. Tra le altre, segnaliamo quella dell'associazione France-Algerie, presieduta dal ministro per gli affari culturali Edmond Michelet, che in un comunicato ha affermato di ritenere « inammissibile che pressioni del genere ostacolino la diffusione di un'opera di qualità che si limita a riesumare una pagina di storia e nella quale per di più l'esercito francese non può in alcun modo pretendersi beffeggiato o insultato ». Anche il Comitato di difesa del cinema (degli Etats-Généraux du Cinéma) ha emanato un comunicato di protesta, in cui si confronta l'accoglienza al film di Pontecorvo con quella ben diversa riservata a film di opposta tendenza politica, come *The Green Berets* o *Patton*: al comunicato (cfr. « Cinéma 70 », Paris, 1970, n. 149) hanno aderito le maggiori riviste cinematografiche e numerose personalità del cinema francese. Durante l'estate il distributore francese ha tentato di far uscire il film in provincia, a Dieppe, a Digione, a Nantes; ma anche questa volta gli esercenti hanno spesso dovuto cedere alle minacce dei « commandos » di estrema destra, che sono ricorsi in qualche caso ad azioni violente (come a Orléans, dove le bobine sono state distrutte con l'acido solforico) e perfino ad attentati (come a Saint-Etienne). Solo in ottobre *La battaglia di Algeri* è finalmente entrato in normale programmazione a Parigi, in un cinema di Neuilly, senza suscitare incidenti. (BER)

SANDRO GRAZIANI
WESTERN ITALIANO WESTERN AMERICANO

TULLIO KEZICH PREMESSA

Dovrei essere imbarazzato a presentare la tesi di laurea di Sandro Graziani, o almeno quelle parti che la redazione di « Bianco e Nero » riterrà più utili a una prima conoscenza di un « work in progress » critico piuttosto stimolante. Il fatto è che il giovane Graziani, incoraggiato da un docente anticonformista come Francesco Arcangeli, rivolge la sua attenzione al film western, intitolando la sua tesi presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna (fine anno accademico 1967-68) semplicemente così: « Western ». E proprio perché coltivo questo argomento da tempi ormai remoti, Graziani mi visitò all'inizio del lavoro in cerca di conforti critici e bibliografici. Ci trovammo subito in amichevole disaccordo dal momento che l'interesse del laureando si polarizzava sul western italiano, la mia bestia nera di questi ultimi anni. Chi ha seguito i miei scritti sa che io ho costantemente negato e nego qualsiasi valore culturale, che non sia quello derivabile da una pura analisi sociologica, a un genere bastardo, desunto in maniera convenzionale da un modello già gloriosamente mummificato, lontanissimo ormai dalle radici storiche e folkloristiche della « western story » letteraria e cinematografica; e per di più gonfiato dagli estrogeni di una violenza tutta esteriore, granghignolesca e commercializzata. Questo, in sostanza, è stato sempre il mio discorso, appena ammorbidito dalla considerazione che il western di seconda mano ha offerto ad alcuni registi l'occasione per un esordio promettente (penso soprattutto a un cineasta sensibile e profondo come Franco Giraldi, nato fra le sparatorie di *Sette pistole per i MacGregor*) o per licenziare qualche operetta insolita e bizzarra (penso a certi film di Giulio Questi, Damiano Damiani e Tinto Brass).

Di tutt'altro avviso l'amico Graziani, che scoprii fortemente attratto dai film di Sergio Leone e compagni. Come mi scriveva a suo tempo, il suo fine era quello di « dimostrare che nell'ambito della filmografia western, in un'analisi di tipo psico-antropologico, sono più in carattere con un atteggiamento cosiddetto di frontiera o pionieristico, individualista e anarcoide e comunque antitotalitario, certe cose del pur gaglioffo repertorio nostrano, di rottura se non di denuncia, che non siano quelle d'oltreoceano, di celebrazione ». Continuava Graziani nella lettera citata: « E ciò non tanto a livello di racconto o di contenuto, quanto di gesto, per ciò che riguarda cioè la posizione dei realizzatori nei confronti del repertorio tradizionale e del patrimonio simbolico-archetipico ». Da una parte, infatti, Graziani vede la violenza istituzionalizzata e impaludata di idealismo, dall'altra la violenza allo stato puro, la brama accumulativa allo scoperto. Individuando nella violenza « la molla, la spina dorsale del western ». Graziani respingeva la mia limitazione di manierismo attribuita agli esempi italiani, proponendone invece un'interpretazione in chiave di denuncia, di demistificazione « sulla strada che con Jung potremmo definire del ritiro delle proiezioni a opera di una psiche di massa ». Il merito

del western italiano sarebbe dunque quello di dire « pane al pane e vino al vino, e violenza alla violenza e morte alla morte »: cioè di cancellare definitivamente ogni possibile apertura verso il trionfalismo legalitario, l'esaltazione borghese degli ideali americani, la continuità storica fra l'epos pionieristico e il genocidio tecnologico nel Vietnam.
Dirò subito che le tesi di Graziani non mi convincono neppure adesso, concretate in un saggio di rispettabili dimensioni; ma mi avvince la tensione che traspare da questo lavoro critico, il tentativo di inquadrare uno studio nel contesto dei grandi problemi di oggi. Mi accorgo che forse la diversità dell'ottica critica dell'allievo di Arcangeli rispetto alla mia è un fatto di età. Ogni generazione cerca ciò di cui ha bisogno: ai tempi della seconda guerra noi americanisti cercavamo oltreoceano il vitalismo, un senso primitivo della giustizia e perfino la gioia di vivere; è in questo spirito, per esempio, che il 58enne Michelangelo Antonioni è tornato a cercare nei deserti della California l'antidoto alla disperazione esistenziale in *Zabriskie Point*, riuscendo nell'impresa solo sul piano favolistico. Ma la generazione di Graziani è impietosa con i nostri miti, irride alla vecchia idea dell'« America primo amore » e vi riconosce con « Che » Guevara la matrice di un imperialismo che condiziona l'esistenza di buona parte dell'umanità. Probabilmente i giovani compiono con piena naturalezza quell'opera di demistificazione dei miti che noi invocavamo senza riuscire a portarla in fondo. A loro volta, però, mancano di senso della realtà in alcune fasi dell'analisi: quando per esempio attribuiscono consapevolezza culturale e lucidità di intenti a un'operazione tutta consumistica come quella che muove certo cinematografo. Molte osservazioni di Graziani cadrebbero infatti alla luce di una critica stilistica, che riconoscesse l'identità del fatto espressivo con la realtà globale dell'opera; e quindi l'importanza di un'analisi anche linguistica o formale, da sottendere all'indagine sociologica. La crisi del western è certo una crisi dell'ideologia pionieristica, ma prima ancora è una sclerotizzazione del fenomeno artistico. Dopo oltre mezzo secolo di vitalità, sia pure con alterne fortune, la retorica ha trionfato sull'ispirazione, la possibilità di rinnovare i canoni consacrati è divenuta esigua. Il western si è avvicinato sempre di più alla sua caricatura, cioè si è ridotto all'illustrazione di una precettistica: di questo processo il filone italiano, che ha influenzato largamente l'ultima produzione USA, costituisce il momento di accelerazione massima, in una specie di furore autodistruttivo dove gli effetti tendono a raddoppiare e non bastano mai. Sandro Graziani vede in tutto ciò la polverizzazione di falsi valori in omaggio a una spinta demistificatrice; e di un'ideologia anarchica, almeno limitatamente a singoli opere del western nostrano, abbiamo parlato anche noi. La lettura della tesi ci lascia con questa pulce nell'orecchio: che il western italiano non sia davvero l'ineluttabile « Götterdämmerung » della mitologia imperialista? Se è così, bisogna dire che il western ha rinunciato all'imperialismo ideologico per arrendersi definitivamente all'imperialismo dei consumi, si è piegato alle leggi mercantili del peggiore « kitsch ». Forse il senso profondo del lavoro di Graziani è che il momento più nero della notte è il più vicino all'alba: ma c'è bisogno, per ipotizzare un cinema diverso, di farsi iniettare Sergio Leone come anticorpo di John Ford?

[Dopo avere polemizzato con l'affermazione di André Bazin, contenuta nella prefazione a « Il western » di I. L. Rieupeyrout e A. Bazin pubblicato da Cappelli editore nel 1957 (« il western è nato dall'incontro di una mitologia con un mezzo di espressione »), e polemizzato in modo da mettere in dubbio non solo la validità dell'affermazione ma la stessa « direzione della linea critica » che ne deriva, Graziani così prosegue.]

Secondo questi schemi la linea critica del francese si risolve nella chiave mitologica, onde definire il fatto di cultura di massa, che è dunque prodotto di una certa civiltà. Evidentemente in base a tali condizionamenti socioeconomici ben precisi, la posizione dell'uomo è puramente constatativa, e proprio sulla lunghezza d'onda della formazione che un certo sistema gli ha dato — appunto di tipo « umanistico » — al fine di definire il fenomeno cinematografico, il critico si ostina a enunciare paralleli attingendo al repertorio mitologico della sua evidentemente profonda cultura letteraria. Di qui i rimandi storico-mitologici, particolarmente riguardanti la Cavalleria e la Grecia antica. Di qui i discorsi sul genere « Billy the Kid è invulnerabile come Achille e il suo revolver è infallibile. Il cow-boy è un cavaliere », e le constatazioni che la guerra di Secessione, attraverso il Western, può divenire « la guerra di Troia della più moderna delle epopee » e « La marcia verso il West è la nostra Odissea ».
Non vogliamo con questo sminuire l'opera del critico francese: certe asserzioni sono molto giuste, in un certo senso; solo la critica non si può fermare a questo punto, semplicemente constatando.
Del resto non è merito nostro se ci si trova a scrivere ora in un periodo di presa di coscienza, dovuta all'esasperarsi e all'esplodere di certe contraddizioni latenti nella civiltà in cui fino a ieri si era, bene o male, creduto e confidato. Oggi non ci si può più entusiasmare, e accettare quella mitologia in cui, a conseguenza — lo ripeto — di una congiuntura storica tutta particolare, il Bazin si riconosceva; né diremmo più, oggi, che « il Western non invecchia », che ha in sé — come sostiene il critico — « il... segreto dell'eternità ». Il Western, per lo meno quello tradizionale, come i suoi eroi è vecchio e decrepito già da tanto e ci piace che sia così: l'eternità non è dell'uomo, cui si deve tale forma di espressione, ma semmai del « superuomo », e quest'ultimo è uno schema, una astrazione operata da una certa ideologia di un progresso e di una civiltà che con l'andar del tempo, sclerotizzatesi certe pulsioni latenti, ha rivelato il suo vero volto; un'astrazione, si diceva, a scapito di un equilibrio interiore, di uno spessore esistenziale dell'uomo, essere vivente oltre che pensante e consumante, ridotto, possiamo dire con Marcuse, « a una dimensione », costretto attraverso un processo di violenza istituzionalizzata e pianificata a tale buccia superomistica, condotto, attraverso l'opera di persuasione dei « media » e della pubblicità, ad identificarsi negli eroi e nelle mitologie di comodo prodotte dalle strutture sociopolitiche dominanti, sulla base di considerazioni economiche ben altrimenti pratiche e interessate.

[Quindi Graziani considera alcuni western americani che possono avere rilievo negli antecedenti culturali o anche solo emozionali del cinema di Sergio Leone, prima di rifarsi appunto a questo regista.]

In Quel treno per Yuma, *definito dalla critica francese « western psicologico », la prateria c'è, tuttavia è lasciata ai margini, mentre l'interesse è concentrato sulla violenza, quella cieca dei banditi e quella legalizzata dei cittadini in armi, un ordine che appena si affaccia, ancora dominanti le forze del male.*
Il motore della vicenda del film comunque è costituito dalla dialettica del complesso rapporto esistente tra il capobanda catturato e il colono che, rabbiosamente resistendo alle allettanti offerte di quello che si prova a comperarlo, lo sorveglia onde assicurarlo alla giustizia, ricavarne dollari che gli servono per la sua terra e anche per motivi di prestigio di fronte alla famiglia e alla posterità. In quelle ore di veglia febbrile, in cui il colono e il bandito sono di fronte e il primo è combattuto fra dovere e convenienza, fra intransigente devozione alla legge e compromesso (un atteggiamento del resto giustificato da

quella incorreggibile ambivalenza dell'americano nei confronti della figura dell'« outlaw », un odio-amore che ha portato alla più nera esecrazione da una parte e alla idealizzazione — vedi Jesse James, Billy the Kid eccetera — dall'altra), in quella situazione di incertezza e di ambiguità, dicevo, si opera una profonda incrinatura nell'organismo compatto del genere tradizionale, caratterizzato da quella che un regista europeo autore di western, Fritz Lang, ha definito una « morale (...) ricca di necessità ».
E' dunque veramente un momento di crisi per l'eroe tradizionale « tutto d'un pezzo », dai tempi pionieristici della « Horse Opera » in poi, una figura fatta oggetto di operazioni psicologiche e psicosociali, indagato, dissociato, sottoposto ad un processo di interiorizzazione, di una problematica cioè da epica fattasi via via psicologica.
In questo senso, almeno in base alla (limitata) esperienza che ho potuto fare circa il Western americano, mi sembra di vedere un momento chiave, nello svolgimento appunto del genere d'oltreoceano, già nel film di John Ford My Darling Clementine *(1947), incantevole come ricostruzione di un certo ambiente, ma inquietante e problematico dal punto di vista dell'uomo, tanto che non sembra del tutto gratuita la intitolazione italiana di* Sfida infernale, *così spostata semanticamente rispetto all'originale.*
In questa vicenda filmica, incentrata su un episodio di cronaca veramente accaduto — il fattaccio, denominato dal luogo in cui si svolge, dell'O.K. Corral che è, al di là della idealizzazione narrativa e quindi cinematografica, non altro se non un regolamento di conti tra bande che si volevano assicurare il monopolio di ciò che oggi diremmo « racket », vale a dire la tutela di sale da gioco e case di prostituzione — in questa vicenda, si diceva, di violenza civile, sia pure travestita di ideale e di uno spirito che col Bazin potremmo definire senz'altro cavalleresco (si pensi alla sottomissione dell'eroe protagonista, suggestivamente colorata di « cerimonia », per la donna, la Clementine della popolare ballata e del titolo originale), si verifica con una straordinaria consequenzialità una situazione a livello di archetipo, paragonabile, che so, ad un film come La fontana della vergine *di Bergman, per cui i personaggi e le situazioni si giustappongono con la precisione e il rigore di un gioco di scacchi.*
Lasciata quasi in secondo piano la tradizionale problematica bene-male, buoni-cattivi, infatti, in My Darling Clementine *l'interesse è concentrato sul versante, diciamo così, dei « nostri » (in cui tale problematica si ingolfa creando dissociazioni e contrasti): un po' come avveniva, ma con che differenza di intenti, per i passeggeri della diligenza di* Ombre rosse (Stageocoach, *appunto, nell'originale*).
E qui un pensiero al nume tutelare del nascituro « Western » autarchico che nella intitolazione italiana si è posto, a differenza del congenere americano, dalla parte del « selvaggio », dell'uomo naturale che ostacola il cammino del progresso che corre, si sa, con le ruote delle diligenze e poi dei treni.
A questo proposito vorrei far notare come My Darling Clementine *segna, in seno alla poetica fordiana, uno stadio di trapasso per cui dalla epopea ferroviaria di* Iron Horse *del 1924, ancora improntato ad un robusto spirito pionieristico, passando attraverso la trilogia militare, per così dire, giunge all'« autunno » delle ultime opere, frutto di una creatività ormai prigioniera di un « dover essere » civile, di cui mirabilmente nello straordinario* Ombre rosse *del 1939 si capovolgevano i farisaici atteggiamenti* [1] *nella celebrazione di un grande Paese in cui l'individuo, anche se ha alle spalle un passato da dimenticare, ha modo di esprimere ciò che ha in sé di positivo e di affermare i valori veri di una moralità intesa dall'interno e non dall'esterno, dal perbenismo di una società che con parole evangeliche si può dire di « lupi travestiti da agnelli ».*
Perché questo è il portato più fecondo del cosiddetto « spirito di frontiera ». (A questo proposito sarebbe interessante vedere se in qualche modo l'altra faccia dell'America, quella del dissenso e delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam e la discriminazione razziale, possa essere considerata come l'erede dei valori positivi che sono alla

[1] *Vorrei qui dare atto al Bazin di avere compreso, nonostante le premesse, la novità del film fordiano, definendo « mirabile illustrazione drammatica della parabola del fariseo e del pubblicano », op. cit., pp. 22-23.*

base dello spirito di frontiera di ogni movimento in generale basato sul rafforzamento e potenziamento delle valenze individuali).

Ma, per mantenerci sempre su una certa linea di ricerca quale ci si è prefissati di svolgere, tenendo a vista i rapporti fra il Western americano e quello « leoniano », mi pare che un punto di partenza abbastanza gravido di sviluppi possa essere costituito da un film western americano, molto interessante, riapparso recentemente sui nostri schermi. In esso si possono scorgere molto bene, direi ad uno stadio « cronico », i sintomi di una malattia manifestatasi, si diceva, nel fordiano Sfida infernale, *che ha colpito il genere tradizionale, minando la originaria compattezza della figura « eroica » del protagonista-pioniere: una malattia i cui primi sintomi erano andati rivelandosi allo stato di latenza già molti anni addietro.*
Il film in questione è Man of the West *(Dove la terra scotta, 1958) di Anthony Mann, un regista tipicamente « western », molto celebrato dalla critica specialistica.*
Mi sembra illuminante, al fine di individuare l'atteggiamento mentale del regista nei confronti del protagonista, che ha grande rilievo a scapito della « communauté épique », una notazione in proposito da parte della critica francese[2]*: « Le héros chez Mann — si dice molto puntualmente — cherche inlassablement, pris entre deux époques: l'avenir qui entraîne, le passé qui captive. Et demeure l'espoir, violent, d'une conciliation possible dont le film rêve tout au long sans pouvoir l'établir ».*
Anche se non ho sufficiente conoscenza della poetica di Mann per inserire il discorso su questo film in particolare nell'ambito più vasto dell'opera complessiva del regista, direi comunque che sono lontani i tempi di un Mann « le plus virgilien des cinéastes », secondo la definizione godardiana, riferentesi forse ad una fase precedente.
Né di fronte ad un western siffatto mi sentirei con Kezich di generalizzare un discorso critico sul « genere », dicendo che « (...) il western americano ha sempre conservato il suo legame con la storia e con una visione del mondo vitalistica e positiva ».
Quanto al legame con la storia Kezich stesso mi insegna come questo sia labile e velleitario, quando dice che il vago e, per così dire cavalleresco My Darling Clementine *di Ford è stato ricavato da un episodio realmente accaduto, che un certo « ordine », con quel film tendente in quegli anni (1946) a darsi nostalgicamente un passato eroico e mitologico, oggi metterebbe sulla pagina della cronaca nera.*
La storia è una cosa che non ha niente a che fare con operazioni di questo genere, per quanto suggestive e « poeticamente »[3] *valide possano essere*[4]*. Neppure nei termini di « visione del mondo vitalistica e positiva » direi che si può parlare, in genere, a proposito del fatto cinematografico. Questo si può dire congeniale, semmai, ad un certo spirito « pionieristico », cosiddetto « di frontiera », ma si ha tutte le ragioni per ritenere che Hollywood, per lo meno da un certo momento in cui più forti si andarono facendo pressioni di un certo tipo*[5]*, ha battuto, per così dire, una pista che invece di andare da Est a Ovest, cioè nella direzione dell'epopea storica e « vitalistica »*[6]*, procedeva in senso*

[2] *La citazione è tratta da un saggio di Raymond Bellour su A. Mann a p. 268 del vol. « Le Western », Paris, Union Générale d'Editions, 1966.*

[3] *Al solito nel senso etimologico di « poiein », cioè fare, creare: operazione non demiurgica, dal nulla e nel nulla, ma partendo da un « hic et nunc » di cui si deve tener conto.*

[4] *In tale film il « manicheismo epico » si ingolfa in una problematica superomistica: ci sono, sì, « buoni » e « cattivi », ma nel settore dei « nostri » c'è una ben precisa scacchiera, per così dire, di personaggi: quelli positivi — Wyatt Earp e Clementine — e quelli « neri » — Doc Hollyday, Chihuaua (che entrambi soccomberanno) —: da ora il Western si evolve e si avvia verso una involuzione; ci sarà* Winchester '73 *di Mann,* Dove la terra scotta *sempre di Mann e poi Leone: il pistolero e l'Indio.*

[5] *Si veda in proposito il discorso del Calderoni in appendice al volume citato del Rieupeyrout.*

[6] *Un film invece non male, che risente della lezione del Western nostrano e delle manifestazioni antirazziste è* Joe Bass l'implacabile *di Sidney Pollack, in cui il pioniere e l'uomo di colore si danno la mano, sia pure su uno sfondo confuso in cui l'elemento pellerossa è visto in maniera quantomeno farsesca ed oleografica.*

contrario. Costringendo così il pioniere, personaggio quant'altri mai individualista e insofferente di « schemi » — diciamo noi, di un certo ordine e, di un certo progresso —, a infilarsi la divisa « boot and saddle » della cavalleria dei « nostri », ad appuntarsi la stella di sceriffo e marciare, esemplare modello di eroismo civico, nella « american way of life » che faceva comodo alla industria e al Pentagono[7].

Ma torniamo al film di Mann. Un caratteristico personaggio in cappellone (Gary Cooper) giunge col suo cavallo ad una cittadina tipicamente western; lascia in custodia la cavalcatura, sale sul treno, diretto — lo sapremo poi dal racconto che farà ad un avventuriero messoglisi alle costole — a Fort Worth, Texas. Là il nostro eroe ha una missione da portare a termine: dovrà, con i denari messi assieme dai poveri abitanti di un borgo sperduto nella prateria, rilevare una maestra che spezzi il pane della scienza ai figli dei poveri abitanti di cui sopra: impresa in sé nobilissima e commovente. Senonché il nostro entusiasmo lascia il posto ad una certa perplessità in seguito ai successivi sviluppi della vicenda.

Avviene infatti che ad un certo punto il treno venga attaccato da una banda di fuorilegge. E fin qui tutto regolare: si sa che fin dalle origini (pensiamo a The Great Train Robbery, *del 1903, che è da considerare uno dei primi western) tale mezzo di trasporto neotecnologico è destinato, con un buon 90% di possibilità, a tale sorte.*

Quello che suscita legittimo stupore è invece lo scoprire poco oltre che sul collo di questo nobile deamicisiano paladino degli interessi dei poveri ci sono taglie di non so quanti mila dollari, per via di rapine e omicidi che il nostro eroe dalla doppia vita aveva perpetrato anni addietro, quando scorrazzava per il paese al seguito della banda di cui sopra, della quale anzi era il capo in seconda, alle dipendenze di uno zio buontempone e scassinatore di banche. Tutto ciò lo apprendiamo quando, rimasto a piedi il Gary Cooper in compagnia, guarda caso, dell'avventuriero sopraddetto e di una donnina da saloon — da questi spacciata per maestrina in vista di un tentativo di « bidone » — i tre giungono ad una capanna sperduta nella prateria (la tana dell'« orco » della favola). In essa, che il nostro eroe dimostra di ben conoscere, vegeta la vituperosa canizie dello « zio » capobanda: i nostri sono fatti prigionieri e si incontrano con i fuorilegge di ritorno dall'impresa del treno. Succede l'inevitabile: alla vista della donna, un genere poco diffuso tra i rustici abitatori della prateria, i banditi cominciano a scaldarsi e non è sufficiente il tentativo del nostro — per il quale il vecchio capobanda ha un atteggiamento ambiguo misto di minaccia e di ammirazione — di farla passare per sua. Prevale la violenza, e la ragazza, suo malgrado, si adatta ad un improvviso « strip-tease » a beneficio della banda; il « buono » salva una situazione disperata fingendo di voler unirsi ai fuorilegge e di tornare alla vita di un tempo. Si ritira poi a dormire con la « sua » donna, una appetitosa Julie London piena di promesse, e non è il caso si pensi male di lui; infatti si limiterà a rimboccarle pudicamente delle coperte che ha rimediato, mentre sopravviene il vecchio satiro avvinazzato ad augurare un torbido e sghignazzante buonanotte. La ragazza confessa l'impressione che le fa questa figura inquietante e dice che comprende bene gli uomini della banda, soli e senza speranza come lei.

Il nostro eroe non ha tempo per i ripensamenti, ora è in mezzo ai suoi nemici, è uno dei loro, e rivelerà il suo incontenibile desiderio di uccidere, di eliminare uno a uno questi scomodi personaggi (saliti dal « pozzo » dell'inconscio, diciamo noi) che lo costringono in una zona di se stesso che egli aveva cercato di dimenticare fuggendo via da quei luoghi maledetti (« rimuovendo », suggeriamo, col senno di poi). Il « destino » o, se vogliamo,

[7] *Si pensi alla già nominata trilogia militare di Ford (*Fort Apache, *1948;* She Wore a Yellow Ribbon, *1949;* Rio Grande, *1950), di cui l'ultimo, il più infelice, prestatosi a una certa popaganda militarista per la Corea, rivelò un John Wayne ideale bisnonno di quello di* Berretti verdi.

il « deus ex machina » degli sceneggiatori, lo riporta in questa zona « oscura » di sé e lo costringe ad affrontare « il drago » annidato nella « foresta ». E diviene « killer »: porterà a compimento la sua missione fino in fondo, eliminando uno a uno i fuorilegge e affrancando la donna e se stesso.

Dal momento che prevalgono, come si diceva, le valenze operative del personaggio protagonista, il paesaggio assumerà un aspetto squallido e pietrificato, deserto roccioso, città « fantasma », un « inferno », insomma, statico e bruciato, dai sensi di morte. Ultimo a cadere sotto i colpi implacabili dell'eroe-killer sarà il « vecchio », il quale in assenza del « nipote » ha abusato della ragazza. E' la fine: dopo un breve dialogo con l'anziano fuorilegge arrampicato come un diavolaccio su una rupe, in cui gli dirà che non ha senso la sua esistenza come non lo aveva quella degli altri, nient'altro — lo dice espressamente e in ciò ci trova pienamente d'accordo — che « fantasmi », il protagonista lo ammazza: ha vinto, alla fine, ed è libero. Potrà così tornare ai suoi affetti familiari e alle sue opere buone: lo vediamo allontanarsi in « grande campo » su un carro, con la ragazza da « saloon » che gli dice della propria impossibilità ad amare e della eccezione che si è data con lui, per la sua eroica determinazione: vivrà sempre con il ricordo suo. Da tutta questa storia si potrebbero ricavare molte considerazioni; ci limiteremo solo a dire che di fronte al disarmante perbenismo di un tipo eroico di questo genere, di fronte a questo rampollo di « nostri » di buona memoria che, allevato da un vecchio malfattore sporcaccione e alcolizzato in un covo di banditi, lascia tutto e si dà per intero agli affetti familiari e ad opere di bene, si auspica irresistibilmente che sopravvenga un Leone, il quale, anche considerando il fatto che ci si trova in un torno di tempo non più facile agli entusiasmi per certe imprese dei « nostri », spogli tale eroe di certo orpello di tradizione hollywoodiana e lo riforgi al fuoco dell'« inferno » all'italiana. Risultato: una proterva figura di ammazzabanditi figlio-di-brava-donna, svelto con la pistola e preoccupato quanto mai a tirar su dollari. Questo, evidentemente, calcando la mano ed esasperando schemi d'azione e certe situazioni del Western tradizionale nella trasposizione del genere al di fuori della circoscrizione, appunto, « vitalistica ».

Parlando ora del « genere » autarchico e dei suoi inizi, si può cominciare dicendo: in questi ultimi anni, e precisamente dalla stagione '64-'65 allorché apparve sugli schermi italiani il film di Sergio Leone Per un pugno di dollari, *si è assistito ad un progressivo, colossale gradimento di pubblico per quello che per una ormai invalsa consuetudine si è soliti chiamare « Western all'italiana ».*

Il film degli esordi, che quando uscì venne presentato con l'espediente della finta paternità USA (ora quasi si dà il contrario di tale operazione, dato il successo ottenuto oltreoceano dal prodotto di casa), ha segnato infatti l'inizio di una corsa all'oro per una « via del West » tutta particolare, battuta per buona parte da registi senza molti scrupoli, a caccia di « dollari » ormai assicurati, ma anche da altri che nel « genere » di importazione hanno trovato il modo di uscire da uno stato di estrema incertezza e confusione proprio di una cinematografia povera di idee e di possibilità espressive.

Nato come una sottospecie, quasi di contrabbando, direi che il « cappellone » nostrano ha avuto la sua importanza, al di là del « boom » cassettistico: in esso registi anche « di firma » hanno trovato la possibilità di esprimere quello che si può definire un desiderio di evasione, sogni e fantasie innocue e convertibili, appunto, in verbo monodimensionale, ma anche di dare reattivamente corpo, a questo modo, a insoddisfazioni e scompensi « civili », diversamente da quanto, di regola, succedeva per il « genere » d'oltreoceano, fortemente condizionato a livello economico politico e costretto peraltro entro schemi convenzionali.

Fra le motivazioni di fondo del « boom » in rapporto alla civiltà attuale, una senza dubbio si può ricercare nel fatto che il cosiddetto Western all'italiana ha permesso di affrontare sul terreno più congeniale una problematica di attualità: quella della violenza, un tasto in linea di massima battuto con dovizia di sfumature dalla cinematografia di congiuntura western locale. In tal senso l'ambito stesso in cui si svolge la storia, un West

crudo e desolato di deserto o di turbolenza cittadina, estremamente disponibile ad avventure di ogni sorta[8], ha costituito un campo d'azione pressoché illimitato.
Generalizzando si può dire che il Western all'italiana, facendo eccezione per qualche episodio — e del resto l'eccezione conferma la regola — ha, fin dalle origini, rivelato la sua natura violenta e senza scrupoli, il suo culto del dollaro dentro e fuori della finzione cinematografica, la sua tendenza a compiacere, nel ricorso al cattivo e al grandguignolesco, i gusti del grosso pubblico, sempre più alla ricerca di esperienze traumatizzanti in cui predomini il motivo della violenza, se non altro a livello di immagine, che lo compensino della depauperazione esistenziale e degli stress repressivi della vita in seno alla civiltà industriale avanzata, rifugiandosi nel nirvana violento di un mondo, quello del Western autarchico, in cui le valenze umane, gli impulsi secondari, quali l'avidità e gli istinti di sopraffazione, regnano sovrani.

Un successo, si diceva, questo del Western autarchico, tale da superare le più ottimistiche previsioni, un filone d'oro che ha stupefatto gli stessi « cercatori » iniziali, tanto da spingere ancora oggi produttori e realizzatori sulla « via del West » intrapresa, con l'espediente della finta paternità USA, or sono più di cinque anni, dal pioniere Leone.
Di fronte a tale fenomeno Hollywood dapprincipio si mostrò molto scettica. Ma, dopo le iniziali diffidenze nei confronti del « macaroni western » di casa nostra, messa di fronte alle considerazioni di ordine pratico, molto più condizionanti che da noi — vale a dire costi di produzione di gran lunga inferiori e incassi miracolosamente moltiplicati rispetto al « made in USA » — l'industria cinematografica americana ha aperto le porte del « tempio » a registi venuti alla ribalta del successo attraverso il « cappellone » all'italiana.
Leone gira il suo ultimo film C'era una volta il West nella Monument Valley, teatro delle vicende fordiane, e non è il solo; il suo pupillo, Clint Eastwood, già protagonista dei tre film della serie, ingaggiato « per un pugno di dollari » dopo che il regista l'aveva scoperto in uno studio televisivo, ora — a spostarlo — di dollari ne occorre addirittura una montagna. E gli esempi si potrebbero moltiplicare.
Per stare al passo con la produzione concorrenziale europea, in questi ultimi anni la macchina hollywoodiana ha buttato sul mercato un certo numero di Western in cui, ad eccezione di qualche raro caso, o si ricalcano con dovizia di stragi canoni all'italiana (vedi I nove di Dryfork City, « remake » in chiave granguignolesca del fordiano, politissimo Ombre rosse), o si resuscitano fantasmi di un'epoca lontana e non più partecipata (La via del West), magari ricorrendo a « stelle » di prima grandezza (Brigitte Bardot e

[8] Addirittura impossibile, direi, un discorso sull'apparato formale, circa i valori per così dire figurativi di tale cinematografia, mentre per il Western americano non era mai assente nelle opere più vive un impegno in tal senso. Nel Western americano direi che c'è, specialmente per ciò che riguarda gli anni precedenti il 1950, una preoccupazione costante di dare non solo una cornice adeguata, ma anche un ambiente attivamente presente all'uomo, all'eroe protagonista in particolar modo. Sarà un tramonto che metta in risalto magari l'andamento irregolare e geometrizzante delle rocce e dei canyons, sarà la prospettiva informale di una carica di indiani o di una mandria di vacche o di bisonti, oppure di una boscaglia, ma sovente si avverte questa ricerca di tipo formale e vitalistico insieme correlativa allo svolgimento drammatico, quasi un motivo di fondo che accompagna lo sviluppo tematico e lo precisa nella caratterizzazione d'ambiente.
Nel Western nostrano un tipo di ricerca del genere è inesistente, il paesaggio non vive nei e coi protagonisti: è una semplice quinta pittoresca e suggestiva finché si vuole, ma inerte. Il mezzo cinematografico è usato, particolarmente dal caposcuola, con la protervia e il miracolismo del mago: susseguirsi frequente di campi lunghi e prepotenti, impietosi primi piani volti a a cercare lo spasimo dell'attesa nello scontro a fuoco, o la ferita e lo stravolgimento della morte che ne segue, ma assente qualsiasi pretesa di ordine formale (se si esclude qualche scena suggestiva di deserto ne Il buono, il brutto e il cattivo, dovuta forse anche all'intervento dello sceneggiatore). C'è da sottolineare come i crudi toni del paesaggio western nostrano hanno tuttavia non di rado una curiosa suggestione, come dire, « onirica ».

Sean Connery, ex James Bond, in Shalakò) *e con uno spreco di mezzi e una mobilitazione a vuoto di vecchie glorie (John Wayne e Kirk Douglas in* Carovana di fuoco, *un brutto film infarcito di colpacci e cineserie alla « 007 »), che testimoniano lo stato di estrema confusione in cui si trovano gli americani nelle circostanze attuali.*
C'è da dire invece che la lezione di Fleming è stata compresa, come vedremo, e adattata alla macchina narrativa del Western di casa nostra da Sergio Leone, il primo che a questo modo ha rivelato un consumatissimo mestiere e una disposizione fuori dell'ordinario a confezionare uno spettacolo di massa nuovo rispetto alla struttura tradizionale, in base a elementi di ormai collaudata presa sul pubblico, da abile artigiano qual è, attento alle esigenze e agli umori del momento, ma dotato in sovrappiù di una immaginazione notevolissima, sempre sottesa da una prepotente istanza realistica.

[*Dopo aver riportato, da una ampia intervista, una frase di Leone (« perché piacciono tanto le avventure di James Bond? Semplicemente perché in ogni film, su sessanta scene, almeno cinquanta intrappolano lo spettatore nella suspense. (...) Il western originale, invece, si era troppo annacquato »), Graziani continua e conclude (con particolare attenzione al tema della violenza, anche nei rapporti — nel finale — con la figura della donna nel West e, in generale, nella società americana)*].

Soffermiamoci intanto a tale considerazione, molto giusta, del regista, anche se forse non è il caso di allargare il discorso per ciò che riguarda il rapporto Bond-Leone e in genere certi sviluppi favolistici del Western all'italiana. E' chiaro che il dinamismo superomistico quale si riscontra nelle avventure dell'agente 007, trasposte in ambito western, dà adito a quel ritmo accelerato ed esasperato di una « azione » meccanica, per così dire, e assurda, al cui proposito con Kezich si può parlare di « visione fenomenologica » che si sostituisce a quella « vitalistica » di un tempo, anche se le riserve in tal senso, come abbiamo visto, non mancano anche nel Western americano.
Prendiamo piuttosto lo spunto da tale riferimento ad una « azione » accelerata e intensificata per fare una ulteriore riflessione circa i rapporti con la tradizione cinematografica western della « nouvelle vague » leoniana. Direi che in tal senso i film della serie del « pugno di dollari » sono, scavalcando, per così dire, Hollywood, più fedeli alla tradizionale impostazione della « Horse Opera » [9]*, con tutte le riserve necessarie, e principalmente si riconducono all'assenza, nel « cappellone » nazionale, di quel « grande manicheismo » epico secondo la definizione del Bazin, quale si manifesta in quelle prime, suggestive e forse ancora ingenue celebrazioni di un passato prossimo avventuroso.*
L'assenza, o meglio la attenuazione di tale disposizione caratteristica del fiume dell'epopea cinematografica, ingolfatosi, per dire, nel torbido canale di una problematica superomistica per una sorta di chiusura di un circolo iniziatosi nei primissimi anni del secolo, è la effettiva novità portata, all'interno dello svolgimento western, dalla « western story » leoniana rispetto a quegli schemi tradizionali, per cui si dava una rigida distinzione tra forze del bene e forze del male, nel caso particolare fra buoni e cattivi, « nostri » e « indiani », sceriffi e « out-law ». Nei film della serie del « pugno di dollari » invece è inutile cercare tale atteggiamento, perlomeno nelle connotazioni morali con cui si manifestava inevitabilmente nel « cappellone » tradizionale (con delle riserve per ciò che riguarda, almeno in base alla mia esperienza, una pellicola particolarmente, e cioè The Magnificent Seven *di Sturges): « buoni » e « cattivi » qui non si distinguono più altrettanto facilmente e quantomeno si muovono su uno stesso piano morale che è*

[9] *Si pensi al non mai troppo celebrato* The Great Train Robbery *del 1903, in cui lo svolgimento dell'azione è di un ritmo e di una intensità addirittura travolgenti e tali da mozzare il fiato letteralmente agli spettatori del tempo (ancora impreparati al realismo del nuovo mezzo) fra cui si davano scene di vero e proprio panico all'apparire sullo schermo — in principio o alla fine del film — del bandito che punta il suo revolver contro la macchina da presa e quindi sul pubblico, ideale progenitore di una vasta progenie di cattivi e di killer a venire.*

quello di una degradata umanità dominata dalla brama di accumulazione e preda dei sensi di morte. Assente un atteggiamento moralmente discriminatorio, di tipo qualitativo, le sole differenze sussistenti tra « nostri » e avversari, diremmo quasi tra squadra o « campione » per cui si « tifa » e gli antagonisti, sono differenze quantitative: vince chi è il più forte o, meglio, il più furbo e il più veloce: veloce a estrarre la sua Colt e più furbo a inventare trucchetti (si è parlato di tale insolito eroe nei termini di « machiavelli con la pistola »).

Si può dire che viene da sé il riferimento ad una situazione « ludica » cui riferire la modifica apportata al genere « vitalistico » del regista italiano, sull'onda appunto di quella disposizione « a far la guerra » che è propria di quel campo di azioni e reazioni — oggi tanto gonfiato dal consumo — che è lo sport: dimensione di gioco della guerra, è stato detto, spreco di energie altrimenti meglio impiegabili.
Nuova dunque la vicenda « western » quale si dà nei film del caposcuola « all'italiana » poiché, spezzando il rigido schema manicheo tradizionale — anche se poi il manicheismo, cacciato dalla porta dell'epopea, ritorna a inquietare le storie del pugno di dollari dalla finestra dell'atteggiamento ancora superomistico del « pistolero » leoniano — si svolge non sui soliti fronti contrapposti, cioè del « tutto bianco » e del « tutto nero » (o « rosso »), ma su un uniforme campo, per così dire, grigio.
Quello stesso dell'agente spaccatutto, il « superman » dei film tratti dai romanzi di Jan Fleming, eroe consumistico in cui confluiscono i più disparati apporti di una « subcultura » di massa tipicamente USA, sceriffo-G. Man-Nembo Kid-Topolino insieme, il quale, sconfessate le origini manichee, si muove su quel terreno fluido e facile al compromesso e al colpo basso, che è l'ambiente dello spionaggio internazionale.
Ad ogni epoca i suoi eroi: ai tempi delle « crociate » americane a tutela della democrazia europea minacciata dalle ombre dell'imperialismo germanico, i paladini tutti « purezza » e « rigore » di buona memoria; ora, negli anni nostri, a quella che generalizzando possiamo chiamare epoca della avventura vietnamita, propaggine estrema e deviante di un processo di colonizzazione iniziato tanti anni fa sotto ben diversi auspici, gli eroi che si merita: James Bond e il « killer » all'italiana. Non più « buoni » e « cattivi », ma gente in vendita che vince solo perché la sa più lunga degli avversari e sa disporre degli ausilii di una sempre più smaliziata tecnologia. In questa nostra civiltà, in cui la pace è sempre tormentata dallo spettro di una guerra, molto probabilmente quest'ultimo è uno dei motivi di maggior richiamo sul pubblico che oggi è allettato da spettacoli di questo genere. Senza dubbio sulle masse dei « consumatori » che, dopo una faticosa giornata di lavoro « alienato », cercano nella sfera dell'immagine un'evasione ed un rifugio, il personaggio protagonista di tali film — pensiamo qui particolarmente all'agente 007 — ha una enorme suggestione: nella identificazione infatti con questa prestigiosa figura, l'uomo del consumo ha la possibilità di superare, a livello per così dire « ludico », ciò che si potrebbe chiamare lo « stress da macchina », quella sorta di oscura, kafkiana paura del mostruoso potenziale costruttivo-distruttivo della tecnologia alienata (una sorta di complesso del « dinosauro »: vedi Gli antenati*). L'agente della serie 007 infatti, lungi dall'aver timore di tale « mostro », con lui « gioca », un po' come l'eroe « vitalistico » dell'epopea western, da coraggioso e ancora incruento matador, faceva coll'elemento bovino.*

Tornando a Leone e agli apporti del bondismo, possiamo continuare dicendo che è sulla scia della novità 007 in fatto di una mitologia e di un eroismo « a una dimensione » [10]*, che si muove la novità apportata al genere dal nostro regista. Non si può negare, per*

[10] *Ciò si può dire del livello « narrativo » evidente. Ma si può leggere in modo diverso « tra le righe »; il che è confermato da* C'era una volta il West *e da una rivisione di* Per un pugno dollari, *col senno di poi.*

esempio, che quella che costituisce una delle più evidenti caratteristiche del personaggio leoniano, per ammissione anche del suo creatore, è una certa ambiguità gestuale, un suo muoversi in una maniera tutta particolare, un modo di reagire veloce e preciso secondo schemi d'azione ben calcolati e predeterminati, sconosciuto al genere di umanità dei tempi in cui si svolgono le vicende del film — grosso modo gli anni intorno alla guerra di Secessione americana —; un modo d'agire che definire meccanico non basta, occorrendo arrivare alla odierna cibernetica per ottenere uno strumento di indagine adeguato alla fenomenologia di tale comportamento. Una fenomenologia complessa ed elementare al tempo stesso: complessa se si considera lo « Straniero » come macchina, elementare se lo si considera come uomo, caratterizzato com'è da un campionario molto limitato e codificato di gesti e reazioni che appunto per la loro velocità, precisione e sicurezza, quasi mai appannate da turbamenti esistenziali, rimandano come ambito di riferimento a un contesto ben diverso e ulteriore: rivelano così il tempo reale del concepimento del personaggio, un tempo di tecnologia avanzata, il tempo dei cervelli elettronici, delle macchine addomesticate, delle reazioni programmate, della gestualità ripetuta e sempre uguale a se stessa.

Ciò di cui si deve render merito al regista di Per un pugno di dollari *e che segna un progresso, sempre in base a quell'antidoto « realista » di cui si diceva, è indubbiamente il buon gusto, se non il coraggio: per cui Leone ha deciso di farla finita con una deviante concezione del ruolo della donna in rapporto a vicende e situazioni in cui la violenza e il « fate la guerra » sono la dominante, concezione lontana evidentemente da una temperatura adatta a richiamare la presenza femminile, che sentiamo più congeniale in ben diverse condizioni ambientali e interiori.*
Dice Leone, partendo da quello che chiama l'« annacquarsi » del Western americano: « (...) la storia era composta a tavolino, oleograficamente, su certi vecchi schemi e l'azione veniva sempre più diluita con soluzioni conformistiche valide in tutti i generi, tranne che in questo. Ogni tanto il regista fermava il racconto e faceva una lunga divagazione d'amore. Prendiamo Sfida all'O.K. Corral, *l'ultimo bel western di Sturges. C'era una sola nota di disturbo, ed era Rhonda Fleming. Quella sua passeggiata con Burt Lancaster nel bosco era insopportabile, rompeva tutto il ritmo del film. Io mi chiedevo: "Ma perché non l'ha tagliata, Sturges?". Proprio vedendo quel film, credo, capii chiaramente che l'eroe del Western, sul piano sentimentale ed erotico, dev'essere un distratto, deve restare chiuso e misterioso, e allora funziona di più anche sul pubblico femminile ».*
E completa Sergio Corbucci, creatore della serie di Django, un curioso personaggio di « killer » oberato dai sensi di morte e al limite della disgregazione esistenziale, nei cui panni si è rivelato Franco Nero, pure lui passato dai dollari finti del Western nostrano a quelli veri: « Non c'è posto per la donna, nel mito cinematografico del West. La sola vera originalità dei nostri film è di aver spogliato il genere di tutte le sue sovrastrutture psicologiche, sentimentali ed epico-patriottiche (...) ».
Proprio così. Lontani i tempi in cui « il produttore del film San Fernando Valley *(della Republic) fu minacciato di linciaggio da alcuni fanatici perché la vedette (leading lady), alla fine del film abbracciava l'eroe Roy Rogers »* [11]*, il Western americano stava esagerando con un certo atteggiamento « rosa », trasposizione, direi, di quell'erotismo problematico, e cioè represso, deviato e strumentalizzato che è caratteristico della civiltà industriale avanzata. Siamo dunque grati ai registi del « cappellone » autarchico di avere risparmiato quanto possibile all'elemento femminile di essere coinvolto, tra una scena e l'altra di sparatorie e scazzottature, in avventure galanti non molto credibili, date le circostanze, limitandosi semmai ad un atteggiamento negativo in tal senso, molto più in carattere con la componente sadomasochista cui è improntata la « western story » italiana e non solo quella italiana.*

[11] RIEUPEYROUT-BAZIN: « *Il Western* » *cit., p. 134.*

Un « bravo » a Sergio Leone, quindi, anche per non essersi lasciato influenzare in tal senso dalla propedeutica hollywoodiana, frutto di una mentalità piuttosto confusa in fatto di rapporti tra i sessi, caratteristica di coloro che si orientano sul genere « fate la guerra » e pretendono per di più di coinvolgervi la sfera dell'erotismo, e il risultato sono i paradisi artificiali di Saigon: donna superidealizzata in fotografia, da una parte, e prostituta, più o meno formato « saloon », dall'altra.
E qui il nostro pensiero corre, con un senso di sgomento, all'harem di belle figliole che fanno corona alle avventure del superagente di cui sopra e che, a ben pensarci, non di rado godono di trattamenti scarsamente riguardosi: strumentalizzate, mercificate, mandate allo sbaraglio, se non morte ammazzate; tale è il risultato di una civiltà in cui la sfera dell'erotismo, per motivi politico-economici-religiosi interdipendenti, subisce inevitabilmente una coloritura negativa: l'« amore e morte » della tradizione letteraria.
Via dunque le « bellezze al bagno » al seguito del Pistolero-James Bond, da raccogliere magari nude, ma guardate dal buco della serratura del « consumo », in qualche film sexy che il « Sistema » in vena di allegria ci sta passando ultimamente.
« Del resto, uomini e donne del western hanno raggiunto, nella loro quasi totalità, un grado di sviluppo sessuale che Freud chiamerebbe sadico-anale. Dal punto di vista sentimentale, le donne sono limitate a bei volti, che ispirano tenerezza all'uomo e lo inducono ad atti di forza. Volti deliziosi di fanciulle si atteggiano rapidamente a espressioni di terrore: vuol dire che l'inquadratura successiva ci mostrerà la grinta degli Apaches. Interviene allora il cowboy-spaccatutto che sconfigge gli indiani, salva la ragazza e l'ha come premio, restituendo così al bel volto la primitiva dolcezza e serenità. E' questo, dell'« amore cortese », il tema della « Horse Opera » primitiva, ma la procedura sentimentale non cambia di molto nei film più evoluti. La donna può essere magari una prostituta — e da Stagecoach *(Ombre rosse, 1939) in poi, le prostitute non mancano nei Western cosiddetti maggiorenni — ma l'uomo, in fondo, non cambia atteggiamento: gli sembra di avere sempre di fronte le primitive "donne-angelo" »* [12]. *E continua: « (...) queste donne prive di personalità, deboli, costantemente aggrappate ai bicipiti del cowboy, non hanno riscontro nella storia. In realtà, la vita dei pionieri nelle zone di frontiera portava uomini e donne sullo stesso piano. Né mancarono donne guerriere, che eccitarono fortemente la fantasia popolare. Non a caso, infine, il movimento in favore del suffragio femminile ebbe origine nell'ovest (...) ».*
Certo le condizioni di vita in quelle terre desolate non dovettero essere delle più rosee. Si legge in « La conquista del West » dello Chastenet, in riferimento ad una situazione particolare, la « corsa all'oro » del '48: « Il dramma del Wild West è l'estrema rarità dell'elemento femminile; ne deriva che le case di tolleranza sono sempre affollate e le prostitute "libere professioniste" hanno clienti più numerosi di quanti ne possono soddisfare, nonostante la loro buona volontà. In compenso le poche donne oneste — mogli e figlie di pionieri — che si trovano a San Francisco, sono oggetto di un rispetto quasi religioso e possono circolare ovunque senza pericolo: lo stupro è quasi inesistente ».
Anche da questo breve riferimento sembra intanto evidente che già ai tempi dell'epopea storica si davano delle condizioni per cui un certo manicheismo di fondo in tale direzione — vale a dire un atteggiamento ambivalente nei confronti della donna, idealizzata da una parte e svilita a rango di prostituta dall'altra — doveva essere diffuso e operante, essendo per giunta assai precaria la condizione di donne che non di rado, nelle lunghe assenze degli uomini intenti ai lavori della terra e del bestiame, dovevano sapere, all'occorrenza, imbracciare il fucile, per difendere sé e la casa dai pericoli di cui non era certo avaro l'ambiente di frontiera.

A considerazioni di questo genere credo si debba fare riferimento onde spiegare i successivi sviluppi « matriarcali », quell'atteggiamento che gli americani si autoriconoscono, che inquieta l'uomo e la società USA, insoddisfatta e aggressiva, le cui gesta abbiamo

[12] T. Kezich (*a cura di*): *« Il Western maggiorenne », Trieste, Zigiotti, 1953, saggio di* C. Cosulich, La donna nella prateria.

avuto modo di apprezzare recentemente, nell'estremo risorgere di un certo imperialismo tardoindustriale, sulla sciagurata « frontiera » del Vietnam.
Tale atteggiamento particolare nei confronti della donna evidentemente è all'origine della confusione che si diceva, circa il ruolo dell'elemento femminile dei film che comprensivamente, come « standard » di giudizio, si definiscono « hollywoodiani », e che fa sì che la dinamica affettiva non esca da quello che già Bazin definisce uno « schema che ci riporta alla mente quello dei romanzi cavallereschi, per via del ruolo preminente che assegna alla donna e delle prove che il migliore degli eroi deve affrontare prima di ottenere il suo amore. Ma la storia — nota poi con disappunto il Bazin — è spesso rinforzata da un personaggio paradossale: l'entreneuse del saloon, generalmente a sua volta innamorata del buon cowboy. Ci sarebbe dunque una donna di troppo: ma il dio degli sceneggiatori vigila. Pochi minuti prima della fine del film la mondana dal cuore d'oro salva da un grave pericolo colui che ama, sacrificando la sua vita e un amore impossibile alla felicità del suo cowboy (...) ».
A questo punto sorge in noi un dubbio: non sarà, ci chiediamo, che questo « dio degli sceneggiatori » sia un manicheo della più bell'acqua e, passando l'interesse dall'esterno all'interno, dalla epopea alla vicenda privata, trasferisca la dicotomia buoni-cattivi, « bianchi » e « neri » (soldati e indiani, sceriffi e out-law, in altre parole) a livello psichico, addivenendo ad una vera e propria dissociazione schizoide?
A questo modo si spiegherebbe pure come le pallottole, solitamente dirette con immancabile puntualità contro i suddetti « indiani » e out-law, per una sorta di processo simpatetico, si concentrino ora su quella figura « nera », di donna « ombra », di cui si diceva.

Può essere, non è escluso. Tuttavia vorrei concludere notando, a proposito di una certa impostazione matriarcale di cui è improntata la favola hollywoodiana, come la preistoria, per così dire, di tale atteggiamento particolare della mitologia cinematografica USA si coglie — sia pure in « negativo », in quanto la visuale in tal caso è femminista — in un film già degli anni Trenta, Cimarron *(I pionieri del West) di W. Ruggles, ambientato ai tempi della grandiosa « corsa all'Oregon ». In esso il protagonista, il giornalista Yancey Cravat — da identificare, se non vado errato, con quella figura di fondatore di città che fu Temple Houston — trascorso lo stadio « eroico » del pionierismo e sopravvenuto l'« Ordine » dall'est, viene soppiantato nel suo ruolo carismatico dalla moglie, quella che noi diciamo una « suffragetta », e finisce tragicamente i suoi giorni schiacciato da un macchinario per la estrazione del petrolio, cui lavorava, ormai, da semplice operaio. C'è da dire, peraltro, che il film, a parte le deformazioni evidenti insite nel soggetto (tratto dal romanzo omonimo della scrittrice Edna Ferber) è bellissimo: certe scene della storica « corsa » dei pionieri dotati dei più disparati mezzi di comunicazione, dal carro « Conestoga » alla carriola, e altre della vita brulicante e febbrile nella città di baracche, hanno veramente il sapore di un qualcosa che sta nascendo sotto i nostri occhi con tutta la suggestione di un'epopea ormai lontana anni-luce. Straordinariamente efficace la ricostruzione di una passeggiata domenicale del protagonista con la famigliola, il figlioletto e la moglie tutta agghindata e preoccupata dei commenti delle rustiche donne dei pionieri. Nella seconda parte, la troppo calcata problematica femminista fa compiere al film una improvvisa e poco credibile svolta, che culmina nel patetismo masochista (o sadico, a seconda) del finale.*

Evidentemente qui si sono date alcune tracce di una vasta problematica, quello del ruolo della donna nell'ambiente pionieristico e del rapporto uomo-donna (o meglio eroe e « donna-angelo ») quale si verifica nella trasposizione hollywoodiana.
Per concludere su entrambi gli aspetti insieme del nostro discorso, noi siamo grati al nostro Western da « congiuntura » per aver spogliato il genere americano da tanti fronzoli e sentimentalismi da rotocalco dovuti, come si è detto, a una notevole confusione mentale circa i rapporti tra i sessi; e per aver isolato, per così dire, il germe della violenza che contaminava anche campi d'azione in cui essa non ha niente a che vedere, eliminando la figura femminile tradizionalmente « sdoppiata » del Western americano o perlomeno avendo il coraggio, come succede nei film di Leone, di limitarsi alla parte negativa, molto più attagliata al clima generale.

GIACOMO GAMBETTI

RAPPORTO BREVE SU CRITICA E CRITICI DI CASA NOSTRA

La critica cinematografica italiana[1] *riscosse alla sue origini l'interesse di scrittori e letterati, fin dagli anni Dieci del secolo, e sono quindi origini, almeno in apparenza, abbastanza « nobili ». Poi « Il Tevere », quotidiano di Roma uscito nel 1924, istituì fin dall'inizio una rubrica cinematografica, ma furono riviste come « La Voce », « Nuova Antologia » e poi in particolare « Solaria » e « La Fiera Letteraria » (che divenne in seguito « L'Italia Letteraria ») a sviluppare un discorso attento e qualificato sul cinema, con Emilio Cecchi, Piero Gadda, Alberto Cecchi. E poi il « Convegno », con De Benedetti, Gerbi, Alberti, Gadda Conti, oltre a Barbaro e Margadonna; e « Cinematografo » di Blasetti.*
La funzione, l'impegno della critica è indispensabile, oggi più che mai. Agli inizi la critica cinematografica non fu « critica » vera, ma si mosse, come è noto, su di un piano essenzialmente teorico: critici e teorici si sono per molto tempo identificati nelle stesse persone o hanno proceduto di pari passo condizionandosi a vicenda. Via via però che gli anni sono venuti avanti, che le opere si sono susseguite e si sono venute qualificando, i teorici hanno sempre meno partecipato alla vita vera e attiva del cinema, hanno « contato » sempre meno, senza con questo voler disconoscere l'importanza di coloro che, sui princìpi generali, pur secondo rispettive divergenze ed interpretazioni, hanno fissato comunque le basi di una estetica anche — in un certo senso — nuova, hanno adattato a una specificazione nuova dell'arte e del modo di esprimersi, tradizionali o rinnovati valori estetici.
Mi preme però sottolineare che, specialmente negli ultimi decenni, le opere sono via via andate senz'altro al di là delle teorie e sono state più eloquenti, per costruire delle nuove poetiche, che le interpretazioni e i discorsi intellettuali e concettuali.
Procediamo — per fornire ai colleghi spunti di discussione, perché è la discussione che può contribuire all'approfondimento — procediamo secondo una linea di discorso un po' schematica ma, spero, chiara. La critica è un tramite fondamentale, l'unico che può legare e lega quelli che possono essere considerati i due estremi del rapporto cinematografico: il produttore e lo spettatore; il film e il pubblico: è infatti la critica che si batte o si dovrebbe battere, per sua stessa natura, per qualificare da un lato il gusto del pubblico, le sue conoscenze, i suoi interessi, per sottolinearne le prerogative e le necessità, e per chiedere dall'altro, simmetricamente e documentatamente, la realizzazione di opere ognora più valide e più nuove. Questa è una delle maggiori responsabilità della critica, volta a volta interessata a essere al fianco degli autori seri e qualificati e a stigmatizzare l'opera degli opportunisti o degli artigiani o dei mestieranti.

A questo punto, la domanda fondamentale è la seguente: quale è l'atteggiamento della critica cinematografica italiana di fronte al cinema? La domanda non è così inutile come può sembrare, perché ne solleva immediatamente un'altra, sulla preparazione della critica, e un'altra ancora, sulla considerazione di cui la critica gode, e da parte di chi può incidere sulla sua dinamica espressiva — editori, direttori di giornali — e da parte di

[1] Il testo qui pubblicato è tratto da una mia conversazione nel quadro della VI Settimana Internazionale della Critica Cinematografica, organizzata dalla Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (Fi. Pres. Ci.) dal 15 al 19 ottobre 1969 a Milano, in occasione della XX sessione del MIFED.

coloro cui è diretta. Si deve anche sottolineare, ora, che in Italia non è quasi mai esistita la professione di critico cinematografico-soltanto (così come, del resto, quella di critico teatrale o d'arte o letterario). In alcuni casi i critici sono anche professori di scuola media o di liceo o di università o sono impiegati i quali vanno al cinema e ne scrivono sui giornali della cui rubrica di critica sono titolari; in altri sono giornalisti che in redazione si occupano, fondamentalmente, di qualcos'altro — o la terza pagina o la cronaca o sono « inviati » — e poi curano la rubrica di cinema. Ci sono le eccezioni, e ci sono state, ma sono sempre apparse assai rare; d'altronde è appena il caso di ricordare che ci sono anche eccezioni in senso deteriore: giovani e meno giovani collaboratori del giornale cui non si vuol o non si può dire di no, e che vengono incaricati di andare al cinema gratis e di scriverne poi qualcosa — spesso da ri-scrivere — sulla pagina della cronaca.
Ma ritorniamo al discorso dell'atteggiamento e della preparazione: tutt'uno, in fondo. In Italia la critica cinematografica è nettamente divisa in due settori a sé stanti, l'uno assai poco in comunicazione con l'altro: la critica dei quotidiani o dei settimanali, da una parte, e la critica « specializzata » delle riviste, dei saggi, dei testi, dei critici e dei saggisti dall'altra, coloro che lo fanno di professione, anche se non è quasi mai — ma questo è un altro discorso — una professione finanziariamente autonoma. In teoria entrambi i settori hanno una loro valida funzione e devono assolvere un alto impegno nei riguardi del pubblico. Ma la critica dei quotidiani e dei settimanali finisce per diventare più importante nella pratica e nelle contingenze commerciali, rispetto a quell'altra la quale, disponendo se non altro di maggior tempo per maturare le proprie idee, per approfondire i propri confronti e i propri studi, è invece in generale — salve le solite eccezioni, in un senso e nell'altro — più attendibile, anche se tale attendibilità, nelle quotidiane vicissitudini della vita cinematografica, non riscuote riconoscimenti.

A contribuire alle contraddizioni ed alle confusioni, mi pare, è valso anche il disordine teorico e pratico in cui la critica cinematografica si è trovata ad agire dagli anni in cui, prima, poco prima del 1930, si sono avviati quelle proposte e quei termini di confronto cui ho accennato sopra. Alla ricerca di alcune basi, di alcuni punti fermi su cui muoversi, per il cinema, si pensò, negli anni Trenta e all'inizio degli anni Quaranta, che il tema del cosiddetto « specifico filmico » fosse una specie di nuova pietra filosofale in grado di commisurare e di definire sia una completa qualificazione ed autonomia del cinema che il significato e il valore di ogni singola opera. Quanto più un regista o un fotografo scoprivano o usavano mezzi tecnici del tutto caratteristici e ritenuti esclusivi e tipici del cinema, tanto più venivano esaltati da una critica che aveva dei meriti ma che contribuì anche, sia pure involontariamente, a creare equivoci e sopravalutazioni.
Si venne formando, così, una generazione di critici-filologi: ma se in questo periodo si effettuò indubbiamente una seria ricerca di notizie (anche se la storia del cinema è poi un'altra cosa, e ce ne andiamo accorgendo man mano che ri-vediamo i film, approfondiamo i periodi di studio), si rischiò tuttavia di dimenticare che la « scheda » in sé non è che un documento freddo e insufficiente. Si cadde, cioè, specie da parte dei continuatori, nelle minuzie e nell'aridità, trascurando, dietro ai nomi, alle cifre, alle date, gli uomini, le idee, le circostanze e la conoscenza. Inoltre la dittatura fascista impediva la conoscenza di film, di autori, di intere cinematografie, di libri, di idee.

La situazione della critica cinematografica italiana ha finito dunque per risentire dei pregi e dei difetti delle proprie origini. La provvisorietà della fama di alcune opere e di alcuni autori, la incapacità di conoscerne e di comprenderne altri, gli squilibri pratici e le contraddizioni fra gli uni e gli altri critici — squilibri spesso assai più rilevanti che nelle altre forme di critica — non contribuirono a eliminare timori e prevenzioni nei letterati, negli uomini di cinema e in quelli di cultura della vecchia cultura tradizionale o della cultura tradizionale anche se non vecchia, nei direttori di giornali, in chi aveva — ed ha — in mano la responsabilità degli strumenti essenziali della informazione. Tanto è vero che ancor oggi molti di costoro guardano al cinema con sufficienza, con superficialità, spesso, e con la convinzione che capire il cinema sia in fondo accessibile a chiunque, senza particolare necessità di approfondimento. Al cinema vanno tutti — questo è pressappoco il

ragionamento — e il cinema è uno spettacolo di tutti i giorni: il cinema — si continua — non è una cosa che si voglia comprare e leggere perché la si voglia *comprare e leggere, ma si consuma « cinema » in quanto tale. Evidentemente tutto il discorso — quanto mai rozzo — manca di alcuni elementi basilari, sul condizionamento dello spettatore, sui criteri della distribuzione e dell'esercizio, su analisi sociologiche più ampie e fondate.*

La convivenza e la contraddizione di impegno e di divertimento, di arte e di spettacolo, che sono l'essenza stessa del cinema, sono anche la causa di molti equivoci nel quotidiano lavoro di critica. Se a ciò si aggiunge la grande massa di interessi economici che sempre più ruotano attorno al cinema, ci si rende conto che anche la critica è pedina di una scacchiera assai ampia, e quanto sia importante — da un punto di vista pubblicitario, per la vendita di un certo prodotto — ciò che i critici, e voglio dire i critici dei quotidiani e dei grandi settimanali, scrivono; e come la situazione sia aperta a tentativi, se non altro, di corruzione. E' chiaro infatti che il peso commerciale che può avere una recensione in un quotidiano probabilmente equivale e supera quello di una costosa inserzione ogni giorno per ogni film.

Ed è per questo che, se fino a qualche anno fa i pericoli o le mancanze della critica cinematografica italiana erano forse pericoli o comunque incertezze comuni ad altre forme di critica — formalismi, contenutismi, approssimazione culturale ed intellettuale —, oggi invece questi pericoli — non vorrei dire queste caratteristiche — concernono proprio l'approfondimento, la serietà, l'impegno e la serietà in tutti i sensi. Le eccezioni esistono, evidentemente, ma gli « scambi di cortesie » fra produttore e critico sono sempre d'attualità. « La gravità della situazione — come scrisse anni fa Tommaso Chiaretti — la gravità della situazione della critica quotidiana non sta tanto e soltanto nella corruzione reale, quanto nella continua possibilità e quasi legittimità della corruzione ». Da parte loro, d'altronde, i settimanali a grande tiratura, se esercitano indubbiamente una funzione divulgativa delle nozioni e dei temi cinematografici a volte non priva di serietà, seguono in prevalenza un criterio che è lontano dal rigore utile invece al maggior approfondimento: basta infatti l'accentuare l'uno o l'altro aspetto di un film — magari nella fase finale di produzione o poco prima che sia distribuito — per confondere le idee; basta fare di un attore o di un regista un « personaggio », perché già ci si avvii su un terreno equivoco, anziché su quello che dovrebbe essere un piano rigorosamente critico.

Voglio ricordare — su un problema concreto e quotidiano — ancora Chiaretti, il quale si è anch'egli più volte occupato dei problemi di cui qui stiamo parlando. Verso la fine del '68, in un convegno sulla critica e il cinema d'autore organizzato dal Sindacato Giornalisti Cinematografici, egli affermò tra l'altro: « (...) tutti sanno come le inserzioni pubblicitarie siano una delle necessità per la sopravvivenza di larga parte della stampa italiana. E il quotidiano gettito di denaro che viene dalla distribuzione, dalla produzione, dall'esercizio cinematografico è una realtà di fatto. Lo stesso produttore cinematografico ha compreso che può ottenere una forma di recensione a pagamento, di tipo redazionale, pagata e scritta da lui, che preveda e contrasti quello che scriverà il critico. Solo l'occhio esercitato è in grado di respingere il messaggio pubblicitario. Ed è per lo meno ingenua la risposta di quel giornale al suo lettore, il quale rilevava il contrasto di un certo giudizio con la « linea » del critico. Rispondeva il direttore, o chi per lui, che si trattava di pubblicità, e lo si doveva capire dal fatto che era firmata da sigla diversa da quella del recensore abituale, e dalla circostanza tipografica che il titolo era sormontato da un filetto interrotto invece che da un filetto continuo. Si crea — continua Chiaretti — un rapporto quasi di complicità, quasi di lealtà, con il produttore, l'esercente, il distributore del film, cioè con il cliente, il quale ha evidentemente un'arma notevole per esigere — talvolta anche con diretta energia — almeno una cautela nella eventuale stroncatura del suo film, per il quale investe del denaro, ripartito anche nelle scelte pubblicitarie. Ma vi è di più; direi che, a ben guardare, le esigenze del produttore, dell'esercente, del distributore di film, che sono quelle di ottenere il massimo del rendimento finanziario dal prodotto, coincidono con quelle dell'editore: il quale vuole ottenere il massimo di attenzione, di fiducia e di incremento dal suo pubblico ». E, aggiungeva

ancora Chiaretti, « lentamente il critico è portato a depurare il suo linguaggio di tutto quello che, per esempio, è definito come bagaglio di termini tecnici, cioè astrusi e snobistici. Ma non è solo questione di termini. (...) Un limite, o se volete un alibi, lo si trova nelle ragioni pratiche, nelle condizioni in cui si svolge la critica dei quotidiani e dei settimanali. Il critico dei quotidiani non ha scelta, deve occuparsi di tutto, o quasi. Il suo spazio è stabilito in anticipo, ed egli può organizzarlo soltanto sulla base di ipotesi o di pronostici. Questo porta ad evidenti possibilità di sproporzione tra un giudizio e l'altro. Lo stesso, in maniera diversa, accade nelle rubriche settimanali, strette in un letto di procuste, e in una scelta dettata dall'attualità. Ma è appunto un alibi: non è lo spazio utilizzato che dà necessariamente la misura dell'attenzione, non è solo questo. L'errore è impigrirsi nelle tecniche di recensione (...) ».

E' evidente che in questo modo le componenti fondamentali della conoscenza e della cultura cinematografica risultano troppe volte deformate: e ciò succede nei giornali di destra e in quelli di sinistra, ci sono anche casi recentissimi, e ciò succede non a caso a Roma, per lo più; e addirittura, attraverso un certo tipo di pubblicità, qualche volta il giornale « tollera » o « approva » qualcosa che è al di fuori della sua linea politica e culturale. Si aggiunga che in molti casi le cronache siglate « vice » non hanno un autentico carattere critico, ma sono piuttosto una informazione frettolosa e cronachistica sulla trama e sugli interpreti, quando non sono addirittura la ricopiatura delle frasi dei dépliants. Ho accennato prima a Roma: è la città in cui il cinema vive, e quella, in un certo senso, per la quale il cinema vive. E Roma, per gli altri centri, specie gli innumerevoli centri al di là delle città « capozona », è l'indice — che gli esercenti seguono molto attentamente — di quale sia l'accoglienza del pubblico, l'indice che può dare il via al successo o all'insuccesso, alla ricerca o all'esclusione di un film da parte dei gestori delle sale della periferia, della provincia, delle visioni ulteriori: e quindi è qui, ovviamente, che le pressioni e le deformazioni sono più vive e più aperte.

Si deve infatti considerare che il critico, specialmente quando lavora in un giornale o in un settore ideologico ben definito, può essere portato ad una specie di deformazione aprioristica. Non mi riferisco a quella personale ideologia e a quella sensibilità, a quel criterio a cui è indispensabile, ovvio, bene riferire ciascuno la propria attività e il proprio lavoro, ma al pericolo di una quasi-identificazione dei contenuti dell'opera con la morale che si desidera, che si preferisce e si vuole sostenere. Vige poi, da noi, una specie di assurdo culto dell'autorità, nel campo di certa critica cinematografica: un'autorità raggiunta, ovviamente, in altri campi e semmai in altri tempi. Può scrivere di cinema — nei settimanali — un romanziere, un critico letterario, uno studioso di costume o un cronista sportivo: quasi mai un critico cinematografico. Semmai il letterato diventa poi *un critico cinematografico, con l'esperienza, ma a un critico cinematografico non è offerta che raramente l'occasione di un confronto con un pubblico ampio, con una tribuna autorevole, perché è semmai il valente umorista o il commediografo che tiene la rubrica non di rado con molta degnazione,* impegnandosi, *poi, soltanto quando il film solleciti le sue personali conoscenze e i suoi interessi di* prima.

In realtà — e qui siamo a uno dei nodi cruciali — non c'è in Italia, a differenza di quel che accade in altri Paesi, nei quali poi i difetti e i guai sono di altro genere, non c'è fiducia alcuna verso le leve critiche reali, verso le nuove leve critiche, direi. E non c'è per una serie di interessi precostituiti, per una serie di « bottoni » importanti che sono in mano a coloro che comandano e che anche per questo non sono inclini a un atteggiamento, diciamo così, anticonformista. Tale fiducia, tuttavia, riappare — anche se circoscritta — nell'ambito delle riviste specializzate, le quali d'altronde si sono venute formando e consolidando quasi sempre come riviste di tendenza, di gruppo, di amicizie, di interessi culturali comuni (ormai sono assai poche le riviste di testi e di saggi non visti con un unico obiettivo culturale): ciò da un lato è positivo, perché le riviste cosiddette « di tendenza » sviluppano spesso positivamente acute osservazioni, ma dall'altro crea quasi delle piccole palestre redazionali, fra amici i quali leggono reciprocamente

gli uni gli articoli degli altri, con impegni di buona volontà e di intelligenza che purtroppo non incidono sulla realtà delle strutture. Spesso sono iniziative straordinarie per passione e partecipazione, anche se ci sono nostri autorevoli colleghi i quali dicono che tutto ciò « non serve a niente »: e forse è così, perché in fondo quelle pagine arrivano solo a un pubblico che difficilmente supera le poche migliaia di persone, forse quattro o cinquemila, a esser ottimisti [2].

Gli altri, tutti coloro che non si rivolgono a una rivista di critica, sono serviti dai quotidiani e dai settimanali: e nella realtà — ecco un altro momento di rilievo, secondo me —, nella realtà e con le dovute concrete eccezioni, questa critica trascura il cinema, non lo sceglie e probabilmente non lo ama, se ne serve e non lo serve, non se ne occupa al di fuori dei fenomeni di costume, o di carattere più clamorosamente pubblicitario, pubblicitario-divistico e giornalistico, cioè di stretta attualità contingente, secondo un meccanismo schematico e insufficiente. Questi critici parlano solamente dei film delle sale pubbliche — o delle « anteprime » private, il che è lo stesso —, ma non alimentano che per caso o raramente il discorso critico sul cinema, non dànno un contributo politico-culturale vero, raramente collaborano col cinema, raramente lo comprendono e lo stimano, raramente sono col cinema in quella compartecipazione che è vera fonte di idee e di arricchimento e che è abbastanza diffusa in altri Paesi. Che cosa fanno i critici di molti quotidiani di « informazione » nei giorni in cui non escono i film di prima visione e che cosa fanno al di là della recensione quotidiana? Per quanto riguarda il cinema essi sono quasi sempre a riposo, mentre invece l'esercizio della critica è conoscenza, rapporto, aggiornamento continuo in se stessi e con gli altri. Nelle retrospettive, nei dibattiti, nei convegni, quotidiani e settimanali troppo spesso — salve sempre le eccezioni — man-

●

[2] *A titolo di promemoria ricordo le principali pubblicazioni italiane di critica cinematografica. « La Rivista del Cinematografo », mensile, è del 1928, dapprima organo di ristretto ambito cattolico ufficiale, di recente su linee che appaiono più autonome. Nel 1936 uscì, quindicinale, « Cinema », rivista di critica, informazione, divulgazione, che malgrado il fascismo — o forse proprio perché diretta, a un certo punto, da Vittorio Mussolini — non era estranea a fermenti di rinnovamento. Nel 1937 uscì « Bianco e Nero », mensile di studi e di saggi, pubblicava anche sceneggiature, e malgrado l'ufficialità editoriale seguiva una linea di rigore e di ricerca. Attorno a queste due riviste si affermarono alcuni dei nomi più importanti della critica italiana e non solo italiana, e nomi significativi anche di chi sarebbe stato regista o sceneggiatore. « Cinema », quindicinale, riprese, dopo il 1943, nel '48, secondo le linee della vecchia serie, mentre sempre più veniva distinguendosi, accanto a collaboratori di prim'ordine, la personalità e l'opera di Guido Aristarco, il quale nel dicembre 1952 diede vita a « Cinema Nuovo », quindicinale, e cinque anni dopo bimestrale, e da qui in poi una rivista « di tendenza » marxista-lukacsiana. Del dicembre 1950 è « Filmcritica », mensile, all'inizio organo della Federazione italiana dei circoli del cinema, poi sempre più legata alla personalità del suo direttore, Edoardo Bruno, unico e appassionato e generoso sopravvissuto in una serie numerosa di mutamenti redazionali. Dal 1960 esce « Cinema 60 », ufficialmente mensile, marxista. Esce dal 1961, mensile, « Cineforum », pubblicato dalla Federazione italiana dei cineforum, di recente con un nuovo impulso culturale, sotto la direzione di Giambattista Cavallaro. Escono « Cinema e Film » dall'inverno 1966-67, trimestrale, dalla primavera '67 « Ombre rosse » e ancora dal '67 « Teatro e Cinema », entrambi trimestrali, mentre da qualche tempo « Sipario », mensile, una rivista già soltanto di teatro che risale al 1945, dedica molto spazio al cinema, così come la nuova serie de « Il Dramma », mensile, da due anni in qua.*
C'è da dire, ancora, che in questi venti anni sono uscite e si sono spente, dopo un'esistenza più o meno breve, alcune delle quali lasciando acceso rammarico, « La Critica Cinematografica », « Scenario », « Sequenze », « L'Eco del Cinema », « Schermi e Platee », « La Rassegna del Film », « La Rivista del Cinema Italiano », « Schermi », « Film », « Filmselezione », « Cronache del cinema e della televisione », « Centrofilm », « Il Nuovo Spettatore Cinematografico » « La Fiera del Cinema », « Inquadrature », « Giovane Critica », « TVC », « L'Europa Letteraria e cinematografica », « Cinestudio », « Questo Cinema , « Cinema Zero », « Film Mese », oltre ai molti fogli di circoli del cinema e cinémas d'essai, più di recente, alcuni dei quali di prim'ordine, che vanno e vengono.

cano, e non è giustificazione valida il fatto che la manifestazione non debba essere recensita l'indomani. Tipico e significativo è l'atteggiamento di questa « critica » nei confronti dei festival e delle mostre cinematografiche, quali momenti rivelatori e clamorosi dell'attività professionale, assai più che occasioni di confronto di idee. Durante undici mesi e mezzo, sui problemi dei festival — che sussistono e come, nella loro fine o meglio nella loro trasformazione, nelle loro ragioni politiche, economiche, culturali — su questi problemi i giornali — e i critici — per lo più (salve rare eccezioni a confermare) tacciono. Poi arriva agosto e con agosto la Mostra di Venezia e scoppia il dramma. In Francia « Le Monde » dedica a Venezia, a Cannes, al Tour de France qualche decina di righe, su due colonne, nell'interno. Da noi, la prima pagina, non di rado, sempre comunque un titolo da cinque colonne in su, e quasi piene. E sulla Mostra di Venezia come sul Tour come sulla partita Juventus-Napoli... e su pochissimi altri argomenti che d'improvviso sovrastano tutti gli altri, guerre, crisi economiche, pestilenze, si accendono polemiche, scoppiano drammi intorno al prestigio di uomini e di partiti politici, servizi a qualsiasi costo di « colore », due o tre articoli contemporaneamente: che trascurano le proiezioni, i film, i dibattiti, i registi, le retrospettive, le tavole rotonde, i documentari, e cercano il divismo, le « stars », le feste... dolendosi semmai della loro inesistenza, se non ci sono, e finendo per concludere che è tutto sbagliato e che ci si annoia; o se ci sono, parlando delle feste anziché dei film. Non è, questo, un discorso legato all'una o all'altra edizione della Mostra, evidentemente, ma una constatazione che è risultato di diciotto anni di esperienza di Mostra, avvenimento mai come altri drammatizzato all'eccesso — e fosse pure perché è un avvenimento importante, si tratterebbe di una considerazione e di un amore davvero soffocanti. Magari ci saranno stati — ci sono stati senz'altro — noia e brutti film, a Venezia, ma la strada scelta per dichiararlo non è mai apparsa la più serena e soprattutto la più approfondita e la più motivata, quale che fosse il direttore quale che fosse la mostra, perché ha sempre prevalso la cronaca spicciola e superficiale, al limite contava di più lo scandalismo. Ed ecco che siamo daccapo, alle basi del discorso. Quanto preme alla critica, a questa critica, l'approfondimento? Quanto la sostanza dei problemi, a confronto con l'esteriorità e la « moda »?

Tutto ciò crea le condizioni perché l'evoluzione del pubblico e il cinema migliore non progrediscano, mentre il terreno di affermazione rimane sempre più limitato. La critica di tutti i giorni ignora quasi del tutto il documentario, ad esempio, e tutti i suoi problemi; ignora quasi del tutto — e comunque non li affronta sui giornali — i problemi economici industriali e legislativi del cinema, i problemi della politica cinematografica, i problemi della distribuzione, i quali condizionano ovviamente la vita di ogni giorno del cinema: e senza tale inquadramento anche il discorso su ogni film è casuale e limitato. Le riviste di critica hanno invece, nelle loro pagine — e vale la pena di accennare, fra le eccezioni di cui ho fatto menzione più sopra, alcune utilissime e importanti iniziative di quotidiani, proprio l'istituzione di pagine specializzate, specie negli anni fertili del dopoguerra — hanno invece una tradizione culturale e un impegno quasi sempre di alto livello, anche se una ben comprensibile precarietà economica è alla base di una vita spesso grama, così come, nello stesso tempo, è l'orgoglio della loro indipendenza e la testimonianza della dedizione dei collaboratori e dei lettori.
*Ma le pubblicazioni specializzate non dovrebbero tendere, evidentemente, a una pura e semplice sopravvivenza, perché a loro è demandata quella funzione di stimolo e di controllo insieme che manca nelle strutture stesse della grande stampa quotidiana; a loro è demandato lo scambio di idee e di opinioni con gli autori, e non è da dimenticare, anche, che da questa critica sono venuti — in Italia ieri e in parte di nuovo oggi, sulla scia della Francia — alcuni dei registi più vivaci e originali. E' demandato a queste pubblicazioni, in definitiva, anche il miglioramento qualitativo della domanda e dell'offerta: terreno in cui, ogni tanto, qualche risultato viene comunque raggiunto, sia pure faticosamente e contraddittoriamente (*cinémas d'essai *e circuito culturale, ad esempio, di recente).*

Ma siamo ancora all'inizio, molto all'inizio davvero, perché i critici si mostrano quasi sempre incerti anche sui compiti della critica cinematografica, e su quali siano o

debbano essere i suoi rapporti col pubblico. Né va sottaciuta una certa diffidenza verso la critica, specie nei registi e specie nei più giovani, diffidenza o discredito che d'altra parte fanno sì che quegli stessi registi operino i più disparati tentativi di agganciamento diretto del pubblico, nel che non sarebbe nulla di male, se non affiorassero pretenziosità e contraddizioni. Vorrei ricordare ancora una frase di Chiaretti: « Forse la critica ha perduto il contatto con gli autori, i quali sono andati per la loro strada magari a cercar compromessi e non gettano più se non una disattenta, formale occhiata alle questioni che vengono loro poste da amici dall'aria pedante ». I problemi della critica, come ebbe occasione di scrivere anche Fernaldo Di Giammatteo su queste stesse pagine, sono di carattere estetico, di carattere ideologico, di carattere sociale, di carattere pratico: « se tutto è in crisi — diceva Di Giammatteo — nessuna meraviglia che anche la critica lo sia ». Di qui, anche, come ho detto, la diffidenza di un regista come Antonioni, che pure dalla critica viene (o forse proprio per questo?); di qui una dichiarazione di Germi, che raccolsi io stesso, qualche anno fa, ma che è tuttora sintomatica: « Noto nei critici una mancanza di indipendenza, soprattutto, cioè di saggezza e di scetticismo. Il problema del critico è quello di porsi di fronte a un'opera in condizioni di serenità (...). Il critico non deve essere un ambizioso, altrimenti l'ambizione lo devia da un retto giudizio, in quanto egli cercherà non di definire esattamente, nel giudicare le cose, ma di affermare se stesso, la propria personalità di critico; e così non sarà più un critico. Ma perché un critico abbia questo disinteresse — continuava Germi fornendo un curioso ritratto — dovrebbe essere disilluso, vecchio, ricco, saggio, vivere in campagna. Invece i critici in genere non sono così. (...) In sostanza il critico deve tener conto delle intenzioni dell'autore, dello scopo che egli si proponeva e proporzionare il risultato a questo. Una recensione di Cleopatra *non può essere una recensione togata, fatta con lo stesso linguaggio con cui si recensisce un film serio ».*

Nel settembre del 1963, se non sbaglio, si svolse a Porretta Terme, nel quadro della « Mostra internazionale del cinema libero », un convegno sulla critica, il quale mise in rilievo, alla fine, cinque punti, che sono pressappoco il succo delle cose dette fin qui (non è cambiato molto, in sette anni, anche questo fa riflettere): la incomunicabilità fra la pubblicistica cinematografica e i problemi del cinema contemporaneo; l'influenza diretta e indiretta dell'industria; la tecnica e lo sfruttamento pubblicitario di testate e di firme; le residue posizioni strumentalistiche di concezioni superate, nei rapporti fra cultura e politica; le riviste specializzate come poche e limitate zone di resistenza a questa situazione.

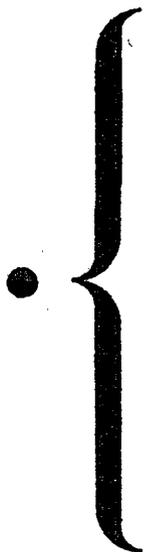
Questo piccolo rapporto sulla critica cinematografica italiana non vuole essere tacciato di pessimismo, ma soltanto tentare di presentare i conti. I problemi sono quelli di cui s'è parlato o a cui si è accennato, non c'è dubbio. Si può soltanto ribadire che, almeno dal dopoguerra a oggi, così come il cinema che ha contato è stato — e veniva spinto ad essere — cinema di discussione, di opposizione, non a caso cinema contrastato dai conformismi ufficiali e governativi, così la critica viva, la critica che ha dato un proprio contributo allo sviluppo di un discorso legato a un progresso della nostra società è stata critica di sinistra, di minoranza e di opposizione, di sinistra non solo nell'ambito della sinistra politica tradizionale, non solo nelle posizioni politiche formali, non solo di sinistra cattolica e di formazioni di nuova sinistra giovanile (come i circoli del cinema, ad esempio, tesi con grande ansia di conoscenza alla appassionata scoperta o riscoperta del vecchio e alla sicura difesa del nuovo) ma « di sinistra » per definizione, per essere viva e attenta. Neorealismo - circoli del cinema - critica aggiornata costituivano nel dopoguerra un blocco unitario che non aveva precedenti e che non si è più ricostituito, nell'ambito del cinema italiano: ma quello è stato il momento in cui più le idee circolavano, in uno scambievole e fruttuoso rapporto tra produttori-autori-pubblico.

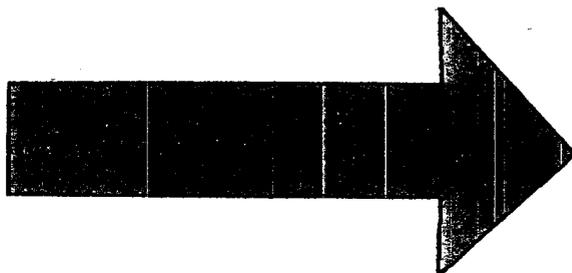
In seguito la critica non è più riuscita a essere altrettanto accanto alle opere, sia per la crisi politica della sinistra italiana, sia per le ricorrenti crisi economiche e ideali del cinema (soprattutto italiano), e dalle opere *— le opere dei singoli, degli autori, quindi le opere d'avanguardia e quelle che segnano i binari su cui muoversi — è stata non di*

rado sopravanzata. Ma questa identità fra critica di impegno e critica di sinistra in senso non partitico è rimasta ed è uno dei pochi punti fermi, tanto che ancora oggi i fogli di destra — questi sì, in senso anche partitico — lamentano supposti pericoli e chissà quali spaventose collusioni, vedendo fantasmi dappertutto. Ed è poi, questa, la cosiddetta critica, sovente, la quale pretende « colore » a tutti i costi, non sa mandare avanti un elementare lavoro d'informazione e poi si duole che non ci sia niente da fare, non sa cosa fare.

Tutto ciò pare contrastare con le definizioni teoriche. Io stesso feci, diversi anni fa, una inchiesta fra critici italiani, che diede risultati in buona parte non superati — non per merito mio e non per merito della critica —, e tutti interessanti. « Nel cercare la giusta chiave di interpretazione dell'opera cinematografica, il critico dovrebbe tenere più spesso presente l'antinomia arte-industria »; « mi sforzo di giudicare perseguendo la più assoluta obiettività e considerando l'opera cinematografica anche nella sua "sistemazione" in una corrente, in un problema, in un costume »; « se un rimprovero s'ha da muovere alla critica cinematografica come si pratica sulla stampa quotidiana in Italia è quello che troppo spesso i recensori usano il medesimo tono, il medesimo impegno per giudicare film molto diversi per importanza »; « la critica cinematografica, al pari delle altre attività razionali, deve servire a porsi con chiarezza e con metodo il problema conoscitivo. I principi da cui parte sono, in senso lato, quelli crociani: autonomia e sufficienza del fatto estetico. Naturalmente con aggiunti i succhi della cultura moderna, nostri e altrui ». Su queste basi, Giuseppe Ferrara notò, al contrario, le affermazioni straordinariamente « leggere » della critica francese, ad esempio. Ma poi? Il fatto è che accanto alla ponderatezza del giudizio critico-teorico occorre — anche se c'è chi ancor oggi propende per una cosiddetta « obiettività » che non esiste anche perché per aversi obiettività occorrerebbe almeno la documentazione e invece chi dice di volere l'obiettività non offre, poi, neppure i documenti informativi — occorre che, dopo avere conosciuto, ci si comprometta, che ci si coinvolga, nelle analisi e se e quando necessario anche nelle scelte. Ciò avviene invece assai di rado, e non sempre per ragioni davvero culturali. Una « convergenza » pratica recente e significativa si ebbe al momento in cui, nell'aprile 1969, la quasi totalità dei critici italiani dichiarò di non volere assegnare i « Nastri d'argento », il tradizionale premio di ogni anno, in un momento in cui nel cinema italiano c'era assai poco da premiare e molto da mettere in discussione. Fu un momento importante, anche se in fondo, anch'esso, marginale.

E' certo indispensabile l'approfondimento filologico di cui parlò Pasolini, « la chiave filologica » per esaminare lo stile, ma è indispensabile, anche, quello che secondo Giambattista Cavallaro, nell'inchiesta che sopra ho ricordato, alla critica spettava, e cioè « chiedere al cinema un intervento nella realtà e di tale realtà partecipare, insieme, critica e opere nell'opposizione, nel non conformismo, nella non accettazione passiva, chiedendo rigore morale e intellettuale e ricerca del nuovo, del vero ». Scrisse Mino Argentieri nel 1966, dopo aver ricordato che, fra noi, si perde anche tempo nelle « ridicole querelles fra riviste che promettono di smascherare i presunti plagi di un critico, mentre altri critici scartabellano i loro archivi per smascherare il denunciante », disse Argentieri « la congiura della stupidità e della volgarità, cioè il deserto delle idee, è il nostro vero nemico. Un nemico potente, che fa leva sulla stanchezza, sul desiderio di abbandonarsi al corso della corrente, su quel tanto che ci viene alienato dal nostro mondo, sull'infantilismo conculcato, sulle delusioni, sulla paura di guardare in faccia la realtà, che è aspra e non invoca eroismi ma lucidità e salvezza ».

INCONTRO CON L'AUTORE
COSTA-GAVRAS: UN'IPOTESI DI CINEMA POLITICO

Costa-Gavras, trentasettenne, nato in Grecia ma trapiantato in Francia, esordì nella regia nel 1964 con Compartiment tueurs *(Vagone letto per assassini) — un poliziesco dalle venature ironiche e dal ritmo serrato e avvincente — seguito da* Un homme de trop *(1969) sulla Resistenza francese. Il successivo* Z *(Z - L'orgia del potere, 1969) — polemico « pamphlet » contro la dittatura militare in Grecia basato sulla ricostruzione del caso Lambrakis — lo portò clamorosamente alla ribalta internazionale suscitando polemiche e discussioni. Analoghe reazioni ha determinato sulla stampa di tutto il mondo il film più recente di Costa-Gavras,* L'aveu *(La confessione). Il film desume titolo e trama dal libro di Arthur London, l'ex vice-ministro cecoslovacco agli Esteri, che vi ha raccontato la tragica odissea personalmente vissuta all'epoca delle purghe staliniste: imprigionato nel 1951, fu costretto con torture e ricatti morali di ogni genere a confessare crimini mai commessi; nel novembre del 1952 era stato condannato ai lavori forzati a vita, mentre undici suoi compagni di sventura — come lui innocenti e devoti alla causa del partito — vennero condannati a morte e giustiziati. Liberato nel 1956 e parzialmente riabilitato, London aveva potuto pubblicare il suo libro a Praga nell'agosto 1968, proprio nei giorni in cui le truppe del patto di Varsavia invadevano la Cecoslovaccia. Il film di Costa-Gavras doveva essere realizzato a Praga, con una maggioranza di tecnici e attori locali, e uno scrittore cecoslovacco aveva lavorato con Jorge Semprun e lo stesso regista alla sceneggiatura. L'invasione fece naufragare gli accordi di coproduzione.* L'aveu *venne quindi girato interamente in Francia e fu presentato al pubblico francese all'epoca del festival di Cannes. Il film ebbe subito detrattori e sostenitori. « L'Humanité » accusò Costa-Gavras di aver fatto « di un libro che voleva essere comunista, un film anticomunista »; il settimanale di Aragon, « Les Lettres Françaises », prese invece posizione a favore del film. In una intervista pubblicata su « Le Monde », London per parte sua difese il lavoro di Costa-Gavras, riconoscendo che lo spirito del libro era stato rispettato: secondo lo scrittore, che ha continuato a professarsi comunista, « la scossa provocata dal film aiuterà certamente molti comunisti a demistificarsi in tutti i sensi della parola, li aiuterà in particolare a liberarsi di quella temibile*

religiosità mistica che induce dei santi a trasformarsi in criminali ». Una violenta condanna del film venne intanto il 23 maggio dal « Rude Pravo », organo del partito comunista cecoslovacco, per il quale il film « rientra in un'odiosa campagna provocatrice contro la Cecoslovacchia, contro l'U.R.S.S., contro tutti i paesi socialisti e dunque contro il socialismo ». In luglio anche la moscovita « Literaturnaia Gazieta » intervenne pesantemente nella polemica attaccando gli interpreti principali del film, Yves Montand e Simone Signoret, definendo L'aveu *« una falsificazione anticomunista ed antisovietica » e attribuendo agli autori l'intenzione di « sostenere le forze di destra e antisocialiste clamorosamente sconfitte in Cecoslovacchia ». A London, rimasto in Francia, era stata intanto tolta d'autorità la cittadinanza cecoslovacca. Il caso dei film* Z *e* L'aveu *conferma se non altro come il cinema al di là del valore artistico ed espressivo delle singole opere, sia in grado di raggiungere un'effettiva incidenza sulle idee, sulle forze culturali e ideologiche, nella coscienza stessa di una società; e conferma nello stesso tempo la spregiudicatezza e l'acume con cui Costa-Gavras sa scegliere per i suoi film gli argomenti più scottanti e controversi. L'incontro con il regista — a Roma per la presentazione alla stampa del suo film — è risultato in effetti particolarmente succoso e stimolante, anche se i temi sollevati dal colloquio son rimasti (e non poteva essere diversamente) aperti alla discussione e eventualmente al dissenso.*

D. — *Chi è lei, Costa-Gavras? Lei lavora in Francia, ma è di origine greca.*

R. — Sì, sono nato in Grecia, ad Atene. Ma non ho potuto completare i miei studi in Grecia. Mio padre aveva partecipato alla Resistenza con le forze di liberazione; e tutti quelli come lui erano considerati automaticamente dei traditori, dei comunisti. Prima di tutto li mettevano in prigione e per un certo periodo, fra il 1949 e il 1952, i loro figli non avevano il diritto di entrare all'Università. Dopo le cose sono cambiate, la guerra fredda è entrata in un'altra fase. In quel periodo sono partito, sono dovuto andar via per poter continuare gli studi. In un primo tempo volevo venire in Italia. Un mio amico greco di nome Mulopulos era venuto a Pisa per le stesse ragioni. Lui è rimasto in Italia e si è laureato in agronomia. Io invece sono andato a Parigi, e sono restato là.

D. — *Quando ha deciso di occuparsi di cinema?*

R. — In Francia ho cominciato a frequentare la facoltà di lettere, i corsi di letteratura e teatro greco antico, ma poi ho smesso perché mi accorgevo che erano studi sterili, troppo filosofici e intellettuali; io avevo invece bisogno di impegnarmi maggiormente nell'azione, di strumenti più forti, e incisivi, e il cinema sotto questo aspetto poteva soddisfarmi meglio. Credo di aver deciso di dedicarmi al cinema quando vidi il « Galileo » di Brecht, messo in scena al Théâtre des Nations. Era teatro, ma andava al di là del teatro: era qualcosa di diverso, una specie di nuova forma di espressione che il teatro francese non ha molte occasioni di offrire al pubblico. In Francia, in quel periodo, c'era solo il Théâtre National Populaire di Jean Vilar che poteva offrire quel tipo di spettacolo; da quindici anni a questa parte le cose sono però cambiate anche in Francia, altre compagnie hanno preso quella strada: basta pensare alle iniziative, molto importanti, del festival di Avignone. Allora ho pensato che il cinema poteva aprirmi degli orizzonti notevoli. Il « Galileo » è stato rappresentato tre volte a Parigi e io sono andato a vederlo tutte e tre le volte. L'ho anche filmato. Mi sono fatto prestare da un amico una cinepresa 16 mm., una Beil and Owell, e ho filmato durante la rappresentazione, con gli spettatori che borbottavano perché facevo troppo rumore. Quel film l'ho ancora. Poi sono entrato all'I.D.H.E.C., che ho frequentato negli anni 1956-57. A quel tempo i corsi duravano tre anni, di cui uno era di preparazione; ma dato che avevo frequentato la Sorbona, ho potuto passare direttamente al secondo anno.

D. — *Con quali professori ha studiato?*

R. — L'I.D.H.E.C. non ha mai avuto degli insegnanti famosi. Ci sono state persone come Jacques Becker, Jean Renoir o René Clair, che sono venute talvolta a tenere delle conferenze; ma non c'erano professori importanti, solo dei tecnici. Questo è normale, perché i grandi registi non hanno la possibilità di venirci. Al termine dell'I.D.H.E.C. ho girato un piccolo film. Poi ho avuto la possibilità di fare uno «stage» con Yves Allégret, e subito dopo ho lavorato con René Clair, come assistente per *Tout l'or du monde.* In seguito ho lavorato ancora come assistente con altri registi.

D. — *Che impressione conserva del lavoro con Clair?*

R. — Gli sono molto affezionato perché mi ha insegnato molte cose sul cinema. Mi ha detto cose che poi lui stesso non metteva in pratica. Sapeva vedere molto più lontano di quel che faceva. Parlavamo insieme del ritmo, o di *Sous les toits de Paris*, che era stato un film importante. A quell'epoca si girava molto in *scope* e lui rifiutava di adottarlo, non gli interessava. Lo posso capire, viveva completamente in un suo mondo particolare e aveva una personale visione delle cose: ma purtroppo si invecchia.

D. — *Questo prova anche che il cinema invecchia, che questo mezzo tecnico è molto fragile, non le sembra?*

R. — Ma certo! E' normale. Si dimentica troppo spesso che il cinema è un'arte nuova; non ha ancora trovato la sua strada, ma ne ha provate molte. La letteratura esiste da tremila anni e ha delle basi che al cinema ancora mancano. C'è un uomo che, per me, non invecchia, non molto almeno: è Visconti. Visconti sa rinnovarsi. In Francia ci sono invece molti registi che invecchiano.

D. — *Qual è il cinema che lei preferisce? A proposito del suo primo film,* Comparti-

ment tueurs, *qualcuno ha parlato di influenze di modelli del cinema nero americano...*

R. — Non so, non direi. In Francia in effetti si sono fatti dei riferimenti in proposito, anche perché era un film poliziesco, e di un genere molto diverso da quello che usualmente si fa in Francia. Forse perché io sono un emigrato, e anche nel cinema americano molti di quei film erano fatti da emigrati, da gente venuta, ad esempio, dall'Europa centrale, e il loro modo di vedere, di raccontare le cose, risultava più esteriore, più distaccato. In effetti, io posso difficilmente avere una visione delle cose profondamente francese perché, anche se la mia formazione culturale è francese, non sono originario della Francia e ho trascorso i primi anni della mia vita in un altro paese. Sento che nella mia maniera di abbordare i fatti c'è una violenza molto diversa da quella che potrebbe metterci un francese. L'educazione francese mi impone di riflettere, mentre il mio primo istinto sarebbe sempre quello di agire. E' un conflitto che si ripresenta puntualmente, un miscuglio di influenze educative che spesso mi mette in imbarazzo, anche quando sono sul set. E' una doppia natura. Da un lato ho molta ammirazione per lo spirito cartesiano francese: anche perché io ho conseguito il diploma di maturità in Grecia, dove il livello degli studi era molto basso. Arrivato in Francia, mi sono accorto di non sapere niente: i miei compagni di università conoscevano cose che io nemmeno sospettavo. Durante il primo anno alla Sorbona ho dovuto faticare tre volte più degli altri, per raggiungere il loro livello; conoscevano la letteratura greca, il teatro e le letterature di tutto il mondo molto più di quanto li conoscessi io. In Grecia si riceveva una educazione da sottosviluppati; e sembra che con i nuovi « dirigenti » le cose non siano molto cambiate.

D. — *Veramente le cose sono cambiate...*

R. — Già, nell'altro senso!

D. — *E' forse questa specie di complesso di inferiorità che l'ha spinta a scegliere dei testi letterari da cui ricavare i suoi ultimi film? Il romanzo di Jean-Pierre Chabrol per* Un homme de trop, *quello di Vassilis Vassilikos per* Z *e quello di London per* L'aveu?

R. — Se non fossi stato di origine greca, non so proprio come avrei potuto fare *Z*. Un francese non avrebbe potuto realizzarlo perché non conosceva l'argomento.

D. — *Resta il fatto però che lei, di fronte alla realtà di due avvenimenti storici (*il *caso Lambrakis e il caso London), non si è sentito di aggredirli direttamente ma ha ricercato la testimonianza, il filtro della letteratura.*

R. — Io direi piuttosto il filtro del teatro, come nell'antica tragedia greca o shakespeariana, dove si trattano dei fatti reali ma dando loro una veste, una forma letteraria.

D. — *Allora più che la realtà come tale a lei preme la messa in scena del reale?*

R. — Ma il fatto reale è importante in questo genere di film, perché è proprio esso che non si può contestare. Nel caso de *L'aveu* (La confessione), è impossibile che qualcuno mi venga a dire che quella certa tortura o quella confessione estorta non sono avvenute, sono false. C'è il libro di London e le prove da lui raccolte a smentirlo. Sulla base di fatti autentici, la forma letteraria è dunque indispensabile: altrimenti si rischia di cadere in una specie di realismo impossibile da ricostruire. Il testo letterario è una garanzia indispensabile. E credo che nel caso di *Z*, proprio per il fatto che sono partito da fatti veri, gli spettatori, coscientemente o no, avvertono che c'è nel film un fondo di verità, che si tratta di fatti che sono successi, che possono succedere o che succedono continuamente intorno a noi: esattamente come nel teatro di Brecht.

D. — *Si tratta quindi di una mediazione più storica che letteraria: il testo scritto le serve per arrivare a conoscere i fatti con una documentazione inoppugnabile che le offre un supporto da cui partire per lavorare sulla realtà.*

R. — Certo, è così.

D. — *Mi interesserebbe ora approfondire un momento i termini del conflitto tra natura greca e cultura francese a cui lei ha accennato prima. Quali sono gli aspetti positivi e quelli negativi di questi due mondi così diversi?*

R. — Ritengo che ciò che c'è di positivo nella natura greca sia l'aggressività. Noi mediterranei abbiamo una certa aggressività, che è dovuta sicuramente alle difficoltà che incontriamo per sopravvivere nei primi anni della nostra esistenza, a causa del clima, della povertà. Io vengo da una famiglia di ceto abbastanza basso, economicamente al di sotto della media, specie nel periodo in cui mio padre era in prigione o era senza lavoro (le due cose si equivalgono). Mio padre era impiegato statale. Per molti anni non ha avuto un lavoro fisso e lavorava qua e là: se qualcuno pensava che tu fossi comunista, nella Grecia di allora, per te c'era la prigione e l'impossibilità di trovare lavoro. Questa violenza, questa aggressività nell'affrontare le cose è molto positiva perché consente di vedere il fondo delle cose, e suscita anche una certa diffidenza nei riguardi di ciò che ci circonda, delle persone che ci stanno intorno. I rapporti fra la gente, in Grecia, erano di diffidenza. I poveri diffidano per istinto, anche se sono nello stesso tempo molto ospitali. A questo punto s'innesta, nel mio caso, l'educazione francese con la sua esigenza di riflessione. L'aspetto positivo di questa cultura deriva dal fatto che essa ti spinge ad analizzare questa diffidenza, ad andare più lontano. Lo spirito di analisi è importante nella vita. Ciò che è invece negativo nella cultura francese è l'eccesso di analisi. Quando si analizza troppo, si finisce per giustificare troppo, per giustificare tutto e tutti. Nei greci è invece negativa proprio la posizione opposta, il rifiuto di giustificare alcunché, il taglio netto tra il nero e il bianco, senza sfumature. La cultura francese mi consente spesso delle analisi profonde. Così, nel caso dei colonnelli greci cerco, da francese, di spiegarmi il perché e il come, dicendo a me stesso che esistono questi e questi altri fattori. Ma alla fine mi accorgo che questo atteggiamento è del tutto negativo, non è veritiero: occorre sempre tornare alla verità primaria; che i colonnelli siano al potere è inammissibile, punto e basta. (E' strano. E' la prima volta che mi capita di parlare e di analizzare queste cose: ci penso spesso ma senza mai approfondire.) E' quello che succede ne *La confessione*: vi si constata dove si finisce a forza di giustificare certe azioni o certe parole d'ordine del partito comunista senza troppo riflettere. Si arriva ad un labirinto incredibile. Ci sono dei momenti in cui bisogna assumere una posizione precisa, decidere, non giustificare più. Anche i colonnelli sono del resto caduti nello stesso errore imputabile alla natura greca: per loro non va bene niente, sono contro tutto e tutti. D'altra parte è molto significativo che dittature così grottesche, così stupide, possano esistere o siano esistite in paesi come la Spagna, la Grecia e anche l'Italia: deve essere anche una questione di clima.

D. — *Non le sembra che sia più giusto parlare di sottosviluppo economico piuttosto che di ragioni climatiche? Attribuire la responsabilità al clima non è molto semplicistico?*

R. — In effetti si finisce così per considerare inevitabile quello che non lo è.

D. — *Ritornando ai suoi primi film, oggi, dopo aver fatto opere impegnative come* Z *e* La confessione, *come li giudica? C'erano già allora delle ambizioni tematiche o si trattava solo di esercizi di mestiere?*

R. — *Compartiment tueurs* era essenzialmente un film di puro mestiere. Credo che un cineasta non realizzi mai alla sua prima prova il « film della sua vita ». L'ho constatato anche all'I.D.H.E.C. La vita di un uomo non comincia solo a trenta anni e può arrivare fino a 50, 60 anni, se ha fortuna. Ma già al tempo di quel primo film avevo dei soggetti interessanti che però non osavo proporre a nessuno. A quel tempo era assurdo pensare che si potessero fare film del genere. In *Compartiment tueurs* volevo introdurre una scena in cui un poliziotto arrivava al matrimonio dell'ex-re di Albania (era un fatto realmente accaduto, una piccola cerimonia in un grande albergo, una cosa ridicola, con questa specie di re completamente fuori moda che vive in Francia: ce ne sono molti come lui, ad esempio il *vostro* Umberto). Quando ne ho parlato, mi si è dato del pazzo. Allora esistevano certi tabù: un particolare come questo, che non aveva niente di politico, di polemico, essendo solo divertente, era già considerato molto azzardato. Dopo il maggio 1968 le cose sono diventate di una facilità fantastica, non esistevano più i pregiudizi imposti dalla borghesia: come quello che la politica debba essere dominio esclusivo di una classe. Certa gente afferma

di non fare politica. Ma com'è possibile? Dicendo questo fa già della politica.

D. — *Vorrei chiedere la sua opinione sul cinema politico: ha un'idea di cosa debba essere il film politico, anche indipendentemente dai suoi film?*

R. — Penso che il cinema politico non sia un fenomeno nuovo; esiste da molto tempo. Tutti i film, in fondo, sono dei film politici, anche i peggiori. Credo comunque che, in senso stretto, il film politico debba essere un film popolare, con delle larghe ripercussioni nel pubblico più vasto. In Italia, per esempio, è stato realizzato *Le mani sulla città* di Rosi, che è certo un film molto valido, ma non ha avuto grande risonanza, almeno in Francia. Ci sono certo stati molti che sono andati a vederlo, e la critica lo ha trattato bene; ma il fatto che non abbia raggiunto la massa — per delle ragioni difficili da definire: forse non ha avuto un buon distributore, o forse era scomodo per troppa gente — gli ha impedito di avere delle ripercussioni sulla realtà sociale. Quando, più tardi, sono scoppiati degli scandali nel campo immobiliare, non lo si è tirato in ballo. I film, io credo, possono invece costituire dei punti di riferimento molto precisi, che la gente può capire subito. Il film politico deve quindi possedere requisiti che lo rendano accessibile a tutti. Non mi riferisco naturalmente alle concessioni commerciali, fatte per attirare volgarmente la gente, ma a una forma di spettacolarità che renda il discorso più attraente e abbordabile. In Francia ne sono stati fatti alcuni: per esempio *La guerre est finie* ha avuto un grande pubblico in Francia, ed era molto bello. Invece certi film di Godard hanno avuto un pubblico molto, molto ristretto. A Parigi esiste un clan, una classe di intellettuali formata *da* e *per* Godard, che va regolarmente a vedere i suoi film: gente che si diverte, discute magari, ma nella quale alla fine non resta che il vuoto. Non credo che il cinema abbia lo scopo di formare dei clan di questo genere. La politica non deve essere più appannaggio dei clan, come è successo per tanto tempo: clan di burocrati, di destra, di sinistra, ecc. I risultati di questa concezione li conosciamo tutti.

D. — *Ma lei non crede che ci sia un aspetto pericoloso in questo ricorso alla spettacolarità? Essa implica un appello alla emotività più che alla riflessione dello spettatore. Come risolve questo problema?*

R. — Non so se ci sia una soluzione, non credo che ci possa essere una soluzione valida in generale. Penso però che il pubblico debba ancora fare un apprendistato molto lungo, perché è condizionato da anni, e anche i produttori lo sono. Quando si è trattato di fare *Z*, tutti dicevano che il pubblico non vuole questo genere di film. Noi stessi abbiamo condizionato negativamente il pubblico, imponendoci delle autocensure, ripetendo sempre le stesse cose, gli stessi « clichés ». Può darsi che il pubblico cominci ad essere più smaliziato, e un giorno gli si potrà anche offrire delle idee su cui riflettere. Ma penso che questa debba essere una tappa successiva, non credo che il livello attuale del pubblico (parlo del pubblico più vasto, non dei cinquanta o centomila romani o parigini che vanno a vedere certi film, ma di milioni di persone) sia tale da consentire ora queste operazioni. Non credo che ci sia una formula per passare dell'élite al grande pubblico. Abbiamo fatto in proposito un'esperienza formidabile con *Z*, dove c'erano degli elementi spettacolari che hanno attirato il pubblico. Molti hanno pensato che si trattasse di una vicenda inventata, ma altri hanno riflettuto, avevano sentito parlare della Grecia e hanno collegato quel che sapevano con il film. *La confessione* è un film molto duro (per più di due ore non c'è un solo sorriso), è la storia di un uomo in prigione. Ciò non ha impedito al grande pubblico (in Francia almeno) di andare a vederlo. Io ne sono stato molto sorpreso. Quando il film fu terminato, dopo averlo visionato con London e l'équipe mi dissi che se duecentomila persone lo avessero visto a Parigi, potevamo considerarci molto contenti. Oggi sono oltre il doppio e fra un mese saranno mezzo milione. E questo perché? Perché la gente aveva visto *Z*, la strada era aperta e il pubblico era in grado di accogliere anche questo film. Secondo gli esercenti e anche secondo la mia esperienza, gli spettatori de *La confessione* non escono mai prima che il film sia terminato. Se la gente si annoia, infatti, se ne va. Questo accadde anche per *Pierrot le fou*, che sotto certi aspetti è un film molto buono. Ero andato a vederlo con William Klein, una sera, in un cinema dei « boulevards », a Parigi. Fummo disturbati in continuazione perché le poltrone erano

ribaltabili e la sala era strapiena (era la « prima » e la gente era stata attratta da Belmondo). Dopo una mezz'ora la gente cominciò a uscire facendo rumore con le poltrone, pum, pum, e alla fine dello spettacolo la sala era per due terzi vuota. Oggi questo non succederebbe: se *Pierrot le fou* uscisse oggi, avrebbe ben altra accoglienza. Tutto ciò prova che il pubblico cammina. E' molto significativo che a Parigi ci siano state oltre trecentomila persone che sono andate a vedere *La caduta degli dei* di Visconti, anche se si può essere pro o contro questo film.

D. — *Avrei un appunto da farle a proposito di Z. Quel film era troppo poco politico, era una cronaca, c'erano dei fatti grazie ai quali lei ha dimostrato, anzi mostrato (è qui la differenza) che esisteva una specie di congiura fra gli alti gradi dell'esercito, nell'« establishment » greco, ecc. Si trattava quindi di una specie di cronaca sul fatto, molto importante del resto, della morte di Lambrakis. Una storia abbastanza simile a quella avvenuta in Italia con l'assassinio di Matteotti da parte dei fascisti: sulla sua morte si potrebbe benissimo fare un film analogo al suo. Ma nel momento in cui occorreva mostrare alla gente le ragioni di quello che era successo, al di là dei fatti che tutti conosciamo (anche il pubblico è informato sui fatti), quando bisognava spiegare i legami che esistono tra politica, economia e cultura, allora lei si è fermato.*

R. — Non so se il pubblico ne fosse proprio al corrente. La gente sa che c'è stata una congiura, è vero; ma guardi per esempio l'affare Ben Barka in Francia. Noi ne sappiamo qualcosa, ma vada un po' a parlarne con tanti francesi! Tutto ciò che è successo, non se lo ricordano. E poi non c'è nessuno in Francia — a parte una certa sinistra intellettuale — che sia disposto ad accettare per vero che una parte del governo francese fosse d'accordo, per l'esecuzione di Ben Barka, con il governo del Marocco e probabilmente anche con gli americani. La gente pensa che, dopo tutto, la polizia non ha potuto fare una cosa del genere. Circa la sua obiezione di fondo, è vero che nel film non ci sono tutte quelle spiegazioni che erano necessarie nel caso della Grecia. Forse non ho avuto il coraggio di andare più avanti. Forse, a furia di sentir dire che era impossibile fare un film come questo, un film politico, non ho avuto la forza di andare fino in fondo. Ma tenga conto che la sceneggiatura era stata già scritta nel 1967, prima del maggio francese; dopo, molte cose sono diventate più evidenti e fattibili, come ho già ricordato.

D. — *Forse non si è trattato solo di mancanza di coraggio; forse era anche una questione di chiarezza, non le pare?*

R. — Non era possibile spiegare brevemente, in poche parole, il perché del fascismo. In parte abbiamo pur cercato di dare delle spiegazioni, di fornire delle chiavi, di far vedere come possa sussistere tra le masse povere un certo tipo di fascismo, provocato dalla mancanza di lavoro, dal fatto che per poter avere la licenza per una bancarella di frutta si costringe la gente ad accordarsi con la polizia. Ci sono delle indicazioni, ma probabilmente occorreva andare più lontano.

D. — *Un altro elemento che mi pare abbia fatto fallire in parte la funzione politica di Z è l'accentuazione dell'aspetto grottesco nella parte finale. Nel film esistono degli elementi realistici e delle notazioni ironiche, un po' distaccate, che alla fine arrivano al grottesco. Questa accentuazione grottesca distorce la tematica del film, non è coerente con tutto il discorso che precedeva. Che obiettivo voleva lei raggiungere con questi elementi grotteschi?*

R. — I personaggi di Z, nella realtà, sono davvero così grotteschi come io li mostro alla fine del film. Volevo con questo far risaltare il fatto che, nonostante queste loro caratteristiche così ridicole, quando hanno le armi in pugno essi possono diventare pericolosi e fare quello che vogliono. E' questo il pericolo! Forse, dal punto di vista dell'emotività del pubblico, questo significato è un po' cambiato, non è risultato chiaro.

D. — *Ma il pubblico, che durante la proiezione ha sofferto e solidarizzato con le vittime, ha alla fine l'impressione che tutto finisca in burletta, che si tratti di fatti puramente immaginari, di una commedia divertente. E' la conclusione a determinare il significato complessivo di un film. Forse era necessario partire dal grottesco per arrivare al tragico, e non compiere il cammino inverso.*

R. — Le reazioni del pubblico sono difficili da controllare. Noi stessi siamo rimasti sorpresi nel vedere certe reazioni al finale; e anche a metà del film, nell'episodio dell'uomo che viene colpito alla testa: episodio che sembra diventare comico per molti spettatori. Il fatto è che, fino a quel momento, lo spettatore era attento e teso; poi, di colpo, c'è una fase di distensione, e allora (ma questo me lo sono chiarito dopo) la distensione diventa tanto più forte quanto più tesa era prima l'azione. E' possibile che si tratti veramente di un difetto di struttura. Ma nel cinema e nel teatro certe cose si possono sapere solo dopo. Cocteau diceva che esistono delle regole: ma nessuno le conosce.

D. — *Veniamo a* La confessione*: quale struttura ha voluto dargli? Quali sono per lei le differenze rispetto a Z?*

R. — L'impostazione è fondamentalmente diversa. I colonnelli erano grotteschi; qui invece ci troviamo in una tragedia che passa attraverso le convinzioni personali degli uomini che vi sono coinvolti. I colonnelli sono dei nemici da combattere quasi automaticamente, come i nazisti; i personaggi de *La confessione* sono invece presi nella trappola delle loro stesse convinzioni. Persuasi di aiutare il partito, il socialismo, essi finiscono col diventarne degli strumenti, col confessare quello che è loro richiesto: non per salvare la vita, ma appunto per aiutare il partito. Penso si tratti di una autentica tragedia umana: questo tipo di situazione non può esistere che in un sistema e in una filosofia così enormi, così importanti come il socialismo e il marxismo. In un sistema fascista, ciò sarebbe inconcepibile. La differenza è tutta qui.

D. — *Come nel caso di Z, la domanda è allora la stessa: che fare? In Z lei non ha dato indicazioni su quello che si può fare; e questa volta?*

R. — Se io avessi la soluzione in tasca, farei forse della politica, non del cinema. Ciò che si può e si deve fare con un film è denunciare questo tipo di situazione. In questo momento storico il sistema socialista è quello che presenta i migliori vantaggi per l'uomo, per la società. Forse è un sistema di transizione, può darsi che tra venti o cinquanta anni esisterà qualcosa di meglio. Per adesso, di fronte al capitalismo, la sola filosofia che offra le chiavi per delle soluzioni umane è quella marxista. E' successo che con Stalin il socialismo è deviato, è diventato diverso da quello che doveva essere. Per cercare di riportarlo in carreggiata bisogna denunciarne gli errori, apertamente: come aveva cominciato a fare il XX Congresso. Disgraziatamente non è andato così lontano come avrebbe dovuto, come dimostrano la situazione odierna in Cecoslovacchia e tutto ciò che va succedendo un po' dappertutto.

D. — *Per lei che cosa si può fare?*

R. — Solo denunciare. Penso che grazie all'autocritica e alla critica si possa aprire la discussione. Fino ad oggi, la discussione era chiusa su questo problema. In Francia essa si è aperta, e da quando è uscito il film c'è stata una serie di avvenimenti che non sarebbero avvenuti se il film o il libro o entrambi non fossero esistiti. Non alludo al caso Garaudy: esso covava già da tempo sotto la cenere, anche se la coincidenza con l'uscita del film gli ha forse procurato maggiore importanza in Francia. Mi riferisco invece al fatto che a London è stata tolta la nazionalità cecoslovacca e che per la prima volta il partito comunista francese ha preso posizione. Tutti sono rimasti sorpresi dalla sua difesa di London e dalle critiche rivolte al partito cecoslovacco. Quello che succederà a questo punto non lo so, ma so che almeno la discussione è aperta e credo che questo sia l'importante. Adesso tocca agli uomini politici, agli intellettuali, ai giornalisti cercare le soluzioni.

D. — *Mentre lei resta al di fuori della discussione, in attesa?*

R. — No, io sono nella discussione, perché l'ho provocata. Quel che servirebbe sarebbe la mia, la nostra presenza in Italia *dopo* la presentazione del film, non *prima,* come accade: avremmo potuto vedere tutto il problema, come abbiamo fatto a Parigi, sulla base del film e di quello che esso avesse saputo provocare. Anche per l'Italia volevamo venire dopo, ma i distributori italiani non hanno voluto; e noi ci troviamo qui oggi, come degli idioti, a parlare con persone che non hanno visto il film. Noi non siamo sfuggiti alla discussione. Anzi, allargandosi molto, essa diventa sem-

pre più generale, non è più la discussione nostra ma quella di tutti.

D. — *Esistono però dei problemi di fondo sui quali si può parlare anche oggi, senza aver visto il film. Desideravo farle una domanda a proposito di quello che mi sembra il problema centrale che risulta dal libro di London e che si ritrova anche nel film. Si tratta del problema della verità. Secondo lei la verità è da ricercare per se stessa o in funzione di altro? Leggendo il libro di London, si ha l'impressione che egli prima abbia accettato di mentire perché credeva di essere utile al partito, al socialismo, e abbia poi reagito scoprendo che quello che gli avevano fatto credere non era vero, che il suo sacrificio non serviva al partito. La sua reazione non era quindi motivata dal riconoscimento del valore che la verità ha in quanto tale, per se stessa. E' questo, mi sembra, un problema nodale. Lei cosa ne pensa?*

R. — Per cominciare, questo è un problema personale di London; poi mi pare che bisognerebbe situarlo anche nel contesto storico in cui si è posto.

D. — *Ma la storia non risolve certo tutto, questo non è solo un problema legato alla storia. Al di là di essa c'è una situazione che viviamo ogni giorno, ciascuno di noi, in tutti i campi, in tutti i partiti e le fedi: il problema della scelta fra ciò che è vero e ciò che fa piacere o che è utile al partito, all'ideologia, ecc.*

R. — Penso però che si tratti di una nozione che, storicamente, ha avuto un grande valore, ma che oggi è meno attuale. E' stato ormai provato che questo genere di verità manipolata, per qualsiasi ragione sia stata manipolata, non resiste al tempo. D'altra parte, ripeto, bisogna considerare il caso London nel contesto di quello che è successo prima del processo, nel periodo in cui egli aveva accettato che altri subissero ciò che egli stesso avrebbe subito più tardi. La verità comunque deve sempre restare integra. Ed è necessaria una lunga lotta per provare che la verità (soprattutto nel quadro del socialismo) deve restare sempre la verità, deve essere detta in ogni caso.

D. — *In Italia l'aveva capito Gramsci.*

R. — Gramsci infatti ha detto che la verità è sempre rivoluzionaria, ed aveva ragione.

D. — *E Gesù Cristo ben prima di Gramsci.*

R. — Sì, certo, anche questo è vero.

(a cura di *A.B.* e *F.D.G.*)

Schede

I FILM

Visti a Venezia

Alliance, L' (t.l.: L'anello matrimoniale) - **r.**: Christian de Chalonge - **s.**: dal romanzo omonimo di Jean-Claude Carrière - **ad., sc., d.**: J.-C. Carrière, C. de Chalonge - **f.** (Eastmancolor): Alain Derobe - **scg.**: Hubert Monloup - **mo.**: Henri Laneo - **m.**: Gilbert Amy - **int.**: Anna Karina (Jeanne), Jean-Claude Carrière (Hughes), Isabelle Saboyan (Hélène), Jean-Pierre Darras (il consigliere Saboyan), Tsilla Chelton (Isabelle, segretaria di Saboyan), Paule Emmanuel (signora Sedaine), André Gille (signor Sedaine) - **p.**: Paul Claudon, per la C.A.P.A.C., Paris - **o.**: Francia, 1970, **dr.**: 120' ca. (Invitato)

Bube u glavi (t.l.: Grilli per il capo) - **r., s., sc.**: Miša (Milos) Radivojević - **f.** (Eastmancolor, Widescreen): Milivoje Milivojević - **m.**: Kornelije Kovač, eseguita da Korni Grupa - **int.**: Milja Vujanović, Dragan Nikolić, Neda Ognjanović, Svetolik Nikacević, Rahela Ferari, Ciga Milenković - **p.**: collettivo « Sloboda », Čačak, per la Inex Film, Belgrado - **d.**: Inex Film - **o.**: Jugoslavia, 1970 - **lg.**: m. 1950. (Invitato)

Ciao, Federico! - **r.**: Gideon Bachmann - **f.** (16 mm., colore): G. Bachmann, Mario Masini - **mo.**: Regine Heuser - **ca.**: G. Bachmann, W. Conti, R. Hensley - **so.**: Tai Krige - **mx.**: Gustl Haas - **p.**: Victor Herbert - **d.**: Gideon Bachmann - **o.**: U.S.A., 1970 - **dr.**: 75' (ediz. TV: 60').

Clowns, I - **r.**: Federico Fellini - **s., sc.**: F. Fellini, Bernardino Zapponi - **f.** (colore): Dario Di Palma - **c.**: Danilo Donati - **m.**: Nino Rota - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Billi, Scotti, Fanfulla, Rizzo, Pistoni, Furia, Reder, Valentini, Merli, i 4 Colombaioni, i Martana, Maggio, Sbarra, Carini, Terzo, Vingelli, Fumagalli, Zerbinati, Janicro, Maunsell, Peverello, Sorrentino, Valdemaro, Bevilacqua, Alex, Bario, Père Loriot, Ludo, Mais, Nino (i clowns); Maya Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali, Gasparino, F. Fellini (la troupe); Pierre Etaix, Gustav Fratellini, Tristan Rémy, Annie Fratellini, Baptiste, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Nando Orfei, il domatore Franco Migliorini, Anita Ekberg (gli intervistati e gli ospiti) - **p.**: RAI-TV - **o.**: Italia, 1970 - **dr.**: 90'.

Non diremmo che I clowns *amplii gran che l'ambito della poetica felliniana, che con* Otto e mezzo *e poi col* Satyricon *era andata arricchendosi di motivi nuovi, rosicchiando margini e aprendosi impervii cammini verso orizzonti più avanzati; ma escluderemmo anche d'interpretarlo come un « reculement », un ripiegamento su posizioni regressive. Piuttosto, ci pare, segna un momento di riflessione, di ricapitolazione, forse di definitivo abbandono. Forse proprio l'occasione che è alla sua base — il fortuito incontro con la televisione — propiziava un certo tipo d'impegno meno serrato, più divagante ma al tempo stesso più personale ed intimo. E infatti per la prima volta Fellini fa del cinema in prima persona, toccando il massimo dell'autobiografismo nella evocazione di un mondo che gli è fin troppo congeniale. « Apparizione traumatizzante », « ambasciatori di una vocazione » furono i clowns, e il mondo del circo in genere, per il regista, il quale apre appunto il film con una immagine di grande suggestione emotiva, l'immenso lenzuolo che lentamente cresce, si apre a cono, diventa cupola di un tempio ove si celebrano esoterici riti. La seconda parte del film, con quella galleria di « mostri » familiari, nei quali l'autore riconosce la matrice stessa dello spirito clownesco, è per lui, al medesimo tempo, una ennesima rivisitazione della propria infanzia, una ricerca non*

accorata né patetica, ma teneramente nostalgica, di un mondo e di una età perduti. Segue, occupando la parte centrale del film, una sorta di inchiesta sul circo che muore, sulla declinante e ormai spersa tradizione del « clown ». Qui il film — finora abbastanza ovvio nell'impostazione stilistica, ma punteggiato di trovate finissime — accusa un certo sbandamento, si appiattisce su un terreno che Fellini non ama praticare e sul quale rischia d'insabbiarsi, malgrado i tentativi di reinventare anche i documenti e le interviste in termini di interpretazione personale. Il finale è tutto felliniano, nel bene e nel male: fantasmagorico, rutilante, patetico, commosso, tutta una orchestrazione di motivi affioranti dalla memoria ma vivificati dalla fantasia. Il risultato è paradossale ma non tanto: questa materia, che Fellini ama tanto da non riuscire, forse, a decantarla sufficientemente, viene trasmessa a noi come proiezione di un'ossessione personale, e I clowns *malgrado tutto non sembra essere il film di Fellini sul circo e i suoi pagliacci ma piuttosto, ancora un volta, il film di Fellini su se stesso e sulla misteriosa eternità della sua infanzia.*

Coeur fou, Le (t.l.: Il cuore folle) - **r., s.:** Jean-Gabriel Albicocco - **sc.:** Pierre Pelegri, Philippe Dumarcay - **f.** (Eastmancolor): Quinto Albicocco - **sc.:** Daniel Louradour - **mo.:** George Klotz - **m.:** Jean-Pierre Bourtayre - **dm.:** Jean-Claude Vannier - **int.:** Eva Swann (Clo), Michel Auclair (Serge Ménessier), Madeleine Robinson (Clara Noël), Maurice Garrel (il dottor Auger), Brigitte Auger (Cécile), Marc Michel (Georges), Philippe Mareuil, Daniel Cauchy, Serge Sanvion, Jean-Claude Michel - **p.:** Awa Film, Galba, Film, COSEFA, U.G.C., Paris - **o.:** Francia, 1970 - **dr.:** **98'.** (Invitato)

Il film propone un singolare tipo di contestazione: la piromania assunta a strumento di palingenesi sociale ed umana, che una società di pompieri è, ahimé, pronta a soffocare. Infuocato messaggio, che però affida le sue « chances » a una storia convenzionale e, pur nell'apparente stravaganza, priva di originalità, e che stempera le sue asprezze in una sciropposa ricercatezza formale di cui complice o correo del regista Albicocco jr. è Albicocco sr., fotografo apprezzato ma troppo incline agli sdilinquimenti visuali. L'estetica degli Albicocco ha ancora i suoi punti cardine negli sbrilluccichii del sole tra gli alberi o nelle « silhouette » in controluce; e appena si rinnova col ricorso all'impiego deformante dei grandangolari, che vorrebbe significare ma, generalizzato fino alla noia, non significa alcunché. Un cinema pretensioso ma sostanzialmente rinunciatario, quello dell'ex « enfant prodige » del cinema francese, nato vecchio con La fille aux yeux d'or *(1961) e oggi vanamente in cerca di una giovinezza d'idee e di ispirazione che gli è palesemente negata.*

Deep End (t.l.: Fine profonda) - **r., s.:** Jerzy Skolimowski - **sc.:** J. Skolimowski, Jerzy Gruza, B. Sulik - **f.** (Eastmancolor): Charly Steinberger - **scg.:** Tony Pratt, Mac Ott jr. - **m.:** Cat Stevens, The Car - **int.:** Jane Asher (Susan), John Moulder-Brown (Mike), Karl Michael Vogler (il professore), Christopher Sandford (il fidanzato di Susan), Diana Dors (la cliente grassa), Karl Ludwig Lindt, Dieter Eppler, Louse Martini, Will Danin, Erica Beer, Anita Lochner, Eduard Linkers, Anne-Marie Kuster, Cheryll Hall, Gerald Rowland, Christina Paul, Bert Kwouk, Ursula Mellin, Uli Steigbarg, Erika Wackernagel, Peter Martin Urtel - **dp.:** Michael Bittins - **pe.:** Lutz Hengst - **p.:** Maran Film (München)/Kettledrum Inc. (Los Angeles) - **o.:** Germania Occidentale-U.S.A., 1970 - **dr.:** 90' ca. (Invitato)

Dopo lo sbandamento di Le avventure di Gérard *— scotto imprudentemente pagato agli allettamenti delle coproduzioni internazionali — Skolimowski ha trovato la via di un sollecito recupero.* Deep End, *ad onta del suo carattere accentuatamente cosmopolitico, è un'opera personale, segnata dal talento e dall'ispirazione. Un'ambientazione mutuata dal « free cinema » inglese, di un realismo sordo, minuto, desolato: in essa, una vicenda apparentemente scritta in punta di penna e non aliena da digressioni brillanti o caricaturali, ma sostanzialmente — e non solo nel finale, che è suggestivo ma un po' macchinoso — cupa e drammatica; e due personaggi assolutamente veridici, la cui consistenza umana è studiosamente costruita da una sceneggiatura abilissima e poi splendidamente resa da una regia ormai matura e padrona dei propri mezzi.*

Don Giovanni - **r.:** Carmelo Bene - **o.:** Italia, 1970 (Proiezione speciale)

V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 107 (Film visti a Cannes).

Hombre oculto, El (t.l.: L'uomo nascosto) - **r.:** Alfonso Ungria - **sc.:** A. Ungria, Emilio Martinez Lazaro, con la collab. di Luis Mamerto López-Tapia, Augusto Martinez Torres - **f.:** Ramón Suárez - **scg.:** Augusto Martinez Torres - **c.:** Marta Perez Nevado - **mo.:** Juan Pison - **int.:** Carlos Otero (Martin), Yelena Samarina (Amalia, sua moglie), Julieta Serrano

(Clara, la ragazza cieca), José Maria Nunes (Rogelio), Luis Ciges (Santos), Mario Gas (il giovane), Carmen Garíca Maura (Belen) - **p.**: Luis-Mamerto López-Tapia per la Mota Film (Madrid) - **pa.**: Alfonso Ungria - **o.**: Spagna, 1970 - **dr.**: 100'. (Invitato)

Infelice saggio di racconto cifrato, attraverso il quale si dovrebbero leggere molte cose. L'uomo è escluso — si è escluso — dal mondo e, pirandellianamente, si guarda vivere. Ma il mondo è una prigione appena un po' più larga di quella in cui egli ha vissuto trent'anni, e i peccati che vi si commettono sono quelli della viltà, dell'egoismo, della meschinità. Vale la pena uscire, rivedere la luce, riavere contatti con la gente? Dov'è la libertà?

Le allusioni del film sono trasparenti, persino banali. Ma confusa, e involuta, è la maniera in cui ad esse dà visivamente corpo il regista, nell'ansia di arrivare a una rappresentazione allegorica della realtà. Che la strada da lui scelta, del realismo minuto, analitico, grigio e squallido sia la più idonea a esprimere una visione cupamente negativa del mondo, anche al di là delle particolari contingenze che possono muovere, oggi, un autore spagnolo, è lecito dubitare. « El universo es un caso, determinado por la suerte », dice un personaggio. Ma allora il labirinto di porte, di corridoi, di camere, di specchi, di letti in cui si aggirano i protagonisti è un labirinto casuale, da cui è vano tentar le sortite. E l'ideale dell'uomo, spagnolo o no, è un ideale da topi.

Kage no kuruma (t.l.: Ruota di ombre) - **r.**: Yoshitaro Nomura - **s.**: da un racconto di Seicho Matsumoto - **sc.**: Shinobu Hashimoto - **f.** (Schochikucolor, GrandScope): Takashi Kawamata - **scg.**: Shigemori Shigeta - **m.**: Yasushi Akugatawa - **int.**: Go Kato (Yukio), Shima Tawashita (la vedova Yasuko), Mayumi Ogawa (Keiko, moglie di Yukio), Kaneko Iwasaki (la madre di Yukio), Hisato Okamoto (Ken, figlio di Yasuko), Yasuke Takita (lo zio di Yukio), Azusa Koyama (Yukio bambino) - **p.**: Shochiku - **o.**: Giappone, 1970 - **dr.**: 97'. (Proiezione speciale)

Kesäkapina (t.l.: Rivolta d'estate) - **r., s.**: Jaakko Pakkasvirta - **sc.**: J. Paakkasvirta, Lasse Naukkarinen, Peter Von Bagh, Titta Karakorpi - **f.**: Lasse Naukkarinen - **m.**: Jim Pembroke - **int.**: Titta Karakorpi (Susanna), Hannu Oravisto (Veli), Veikko Honkanen (Eki), Petra Frey, Eero Melasniemi - **p.**: Filminor (Helsinki) - **o.**: Finlandia, 1969 - **dr.**: 90'. (Invitato)

Isolata geograficamente, politicamente e culturalmente, la Finlandia cerca, a quanto pare, di non perdere ogni aggancio con il resto dell'Europa. Questo film s'inserisce — con qualche ritardo, giustificabile con le distanze — nel filone neo-brechtiano o « godardiano » di contestazione alla civiltà consumistica. Una « cover girl » prende coscienza della propria alienazione, della « exploitation » operata ai suoi danni da una società neo-capitalistica e socialdemocratica, cioè il peggiore tipo di società immaginabile. Questa presa di coscienza si appoggia a una mingherlina vicenda familiare e sentimentale della protagonista, intervallata da « caroselli » satirici ma meno originali di quelli veri, e da titoletti alla Godard, taluni oscuri — « Gli oggetti non piangono » (che è incontestabile », « Il granaio non è un deposito » (che è almeno opinabile) — altri più espliciti — « Chi possiede », « La violenza del sistema ». — Talvolta i personaggi (o gli attori?) avanzano in primo piano, ci guardano negli occhi e dichiarano: « La società dei consumi ci condiziona ».

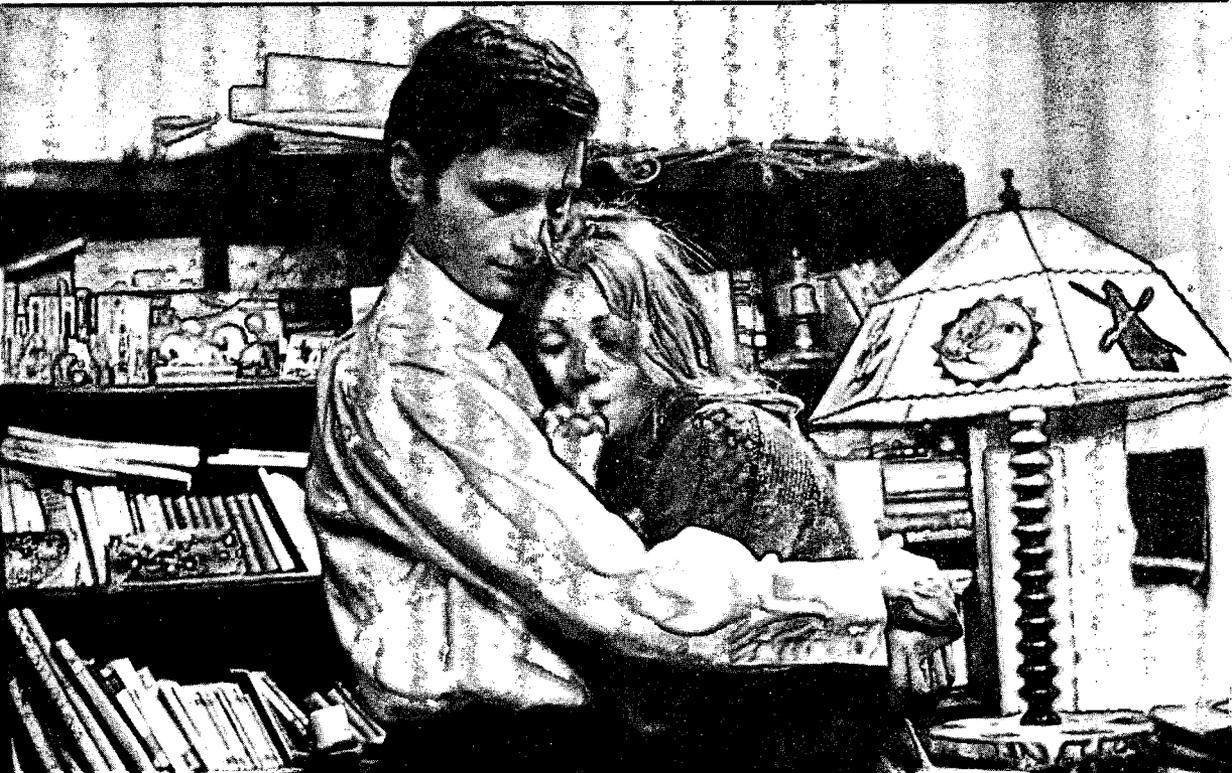
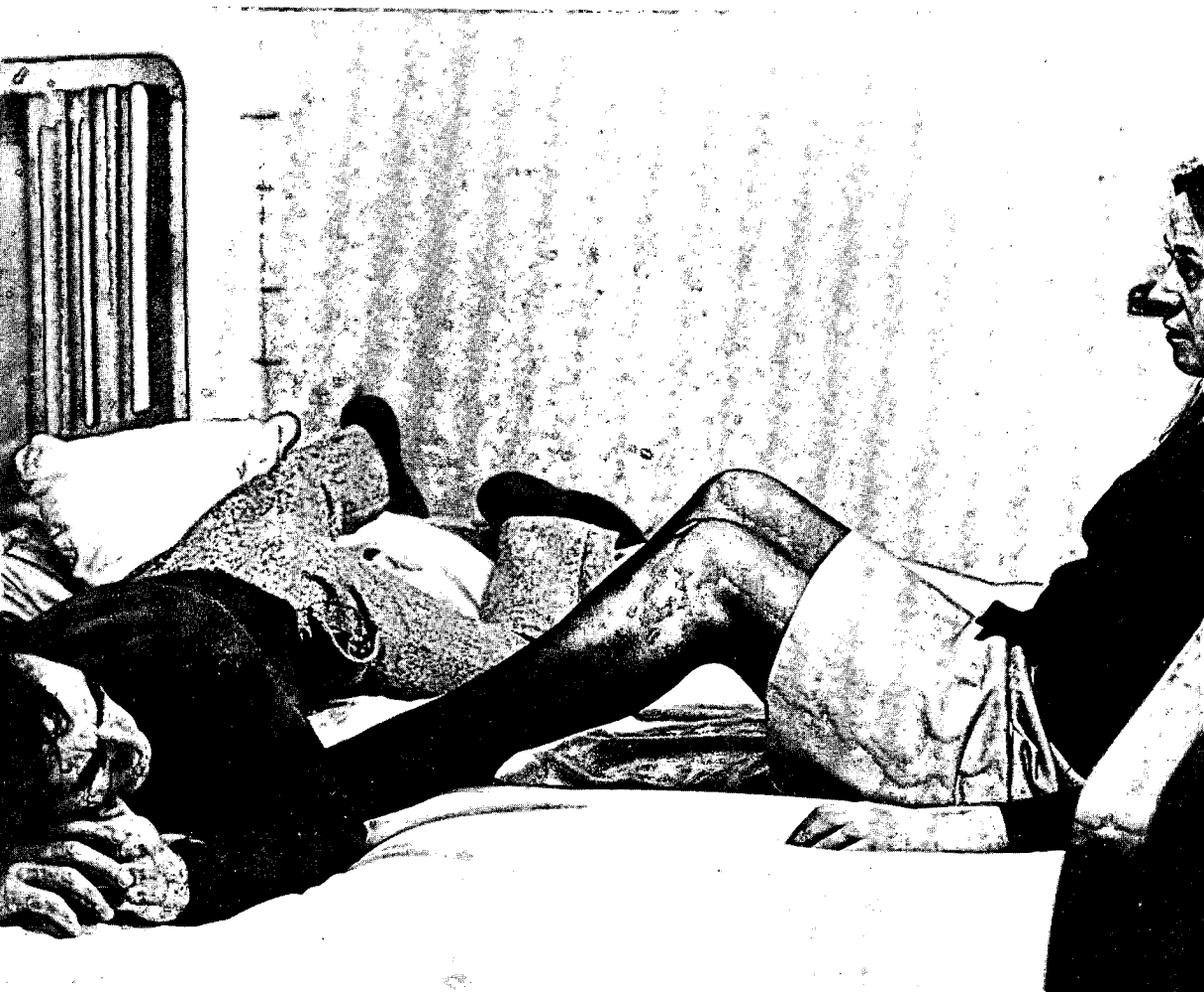
L'ingenuità dell'operazione è disarmante, perfino simpatica; ma siamo ancora all'abicì di un cinema che si vuole politico e dichiaratamente marxista.

Leone have sept cabecas, Der (Il leone dalle sette teste) - **r.**: Glauber Rocha - **s., sc.**: G. Rocha, Gianni Amico - **f.** (Eastmancolor): Guido Cosulich - **mo.**: G. Rocha, Eduardo Escorel - **m.**: motivi originali congolesi - **int.**: Nada Rassimov (Marlene), Giulio Brogi (Pablo), Gabriele Tinti (l'agente americano), Jean Pierre Léaud (il prete), Aldo Bixio (un mercenario), André Segolo (il dott. Xobu), Bayak (Zumbi), Miguel Samba (il capo popolo), René Koldhoffer (il governatore) - **p.**: Gianni Barcelloni per la Polifilm (Roma)/Claude Antoine (Paris) - **o.**: Italia-Francia, 1970 - **dr.**: 103'. (Invitato)

Der leone *segna una svolta considerevole nel cammino di Rocha, una svolta di cui il successivo ma già noto* Cabezas cortadas *prosegue ed accentua la curva, senza precisa indicazione di futuri sbocchi. Condizione naturale, peraltro, per un cinema « in progress » come vuol essere quello di Rocha. Il quale, al momento attuale, sembra aderire sempre più strettamente alla concezione di un cinema epico-didascalico quale va postulandola Godard nelle sue più recenti realizzazioni.*

Rispetto al caposcuola francese, comunque, il giovane brasiliano ha una maggiore carica di passionalità, una propensione all'urlo viscerale, un sano e nativo cattivo gusto che lo salva, sempre, dalle intellettualistiche sofisticazioni nelle quali Godard appare spesso irretito. Le referenze più prossime, in effetti, sembrano quelle di certo recente teatro

Venezia 1970

1. Deep end
2. Der leone have sept cabecas
3. Szerelmesfilm
4. Socrate
5. Uomini contro
6. Pecado mortal
7. El hombre oculto
8. Kesäkapina

neo-brechtiano: da « Fulgor y muerte de Joaquìn Murieta » di (da) Neruda a « Gesang vom Lusitanischen Popanz » di Peter Weiss.
Ambientando la sua rappresentazione in Africa, nel profondo Congo, Rocha intende risalire alle scaturigini antiche della sua civiltà di sud-americano. L'assunto è, in sé, dichiaratamente politico: ma Rocha trova fertili occasioni a invenzioni visive che illuminano la sua tesi, montando un palcoscenico turgido e strampalato in cui affolla i simboli più caratteristici delle tradizionali forme oppressive del Terzo Mondo. La forza della rappresentazione, modulata su ritmi cabarettistici, è rozzamente efficace: dopo le due prime interminabili inquadrature — curiosamente analoghe nella loro teatrale fissità alle due inquadrature di apertura di Cabezas — egli scatena un balletto frenetico, di cui è arduo talvolta — ma infine superfluo — decifrare i simboli. La sregolatezza figurativa investe e accende la rappresentazione, la irrora di una torrentizia facondia visuale, mette in opera continue provocazioni per conseguire una sua misura, che è quella del delirio concettuale al servizio di una fase « preistorica » del cinema rivoluzionario.

Lokis (t.l.: Lokis) - **r.**, **sc.**: Janusz Majewski - **s.**: dal romanzo breve « Lokis. Manoscritto del prof. Wittembach » di Prosper Mérimée - **f.** (Eastmancolor): Stefan Matyjaszkiewicz - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Józef Duriasz (il conte Michał Szemiot), Edmund Fetting (il pastore Wittembach), Gustaw Lutkiewicz (il dottor Froeber), Małgorzata Braunek (Julia Dowgiełło), Zofia Mrzowska (la contessa), Wieslawa Kwasniewska - **p.**: Gruppo « Tor » per la Corporazione polacca di produzione cinematografica - **d.**: Imex Film - **o.**: Polonia, 1970 - **lg.**: m. 2832. (Invitato)

Maidstone - **r.**, **s.**, **sc.**: Norman Mailer - **f.** (colore) - **int.**: Norman Mailer (Kingsley), Rip Torn (la diva), Bianca Rosaff (la principessa Borome), Ron Hobbs (il capo dei negri), Carol Stevens (Valerie Bruno), Beverly Bentley (Chula Mae) - **o.**: U.S.A., 1970.

Esordio registico di Norman Mailer (anche se preceduto, due anni fa, da un documentario sulla contestazione studentesca e la repressione), Maidstone *è in linea perfetta con l'immagine che di sé egli ha saputo crearsi, metodicamente, in oltre venti anni di presenza nel mondo della cultura: epigono della « lost generation » e teorico della « beat generation », diretto depositario dell'eredità hemingwayana — ma non privo d'importanti lasciti da parte di Dos Passos —, padre spirituale di « beatniks » e « hipsters », fratello di Kerouac e fratellastro di Bellow. La sua genealogia è tracciata per schemi rigidi ma adeguati, di cui non soffre né viene sminuita la sua originalità, che da « The Naked and the Dead » a « The Deer Park » (in seguito, lo abbiamo perso di vista), e passando attraverso le oscure allegorie di « Barbary Shore », si è andata profilando con nettezza e vigore. Dei suoi coetanei del dopoguerra, tutti più o meno impegnati a costituire quell'intrepido gruppetto di « liberals » che si distinse anche in tempi calamitosi come quelli di MacCarthy, Mailer fu senza dubbio il più lucido intellettualmente e — almeno in « The Naked » — il più appassionato sul terreno dei sentimenti; assai più che un Burns, o un Vidal, o un Jones, o un Hayes — tutti dotati nipotini del grande zio Ernest — indirizzò la sua fatica letteraria a un'analisi tenace, tormentosa — persino, sospetta — del potere, e delle sue radici nel costume americano. Potere e società, politica e costume: i due poli degl'interessi culturali di Mailer sono nettamente individuabili anche in questo film, che pertanto prosegue un discorso coerente e meditato pur se indulge alle oscurità, alle ambiguità, alle stravaganze tipiche di un « work in progress ». Poiché il « leftist » Mailer non scorda mai di essersi anche definito come personaggio, come « showman »: e a tale definizione non rinunzia, anzi la va perseguendo nel film con provocatoria determinazione. Il film è nato come nasce un romanzo: casualmente, per agglomerazione di appunti e agglutinamento di sensazioni, secondo un libero fluire di motivi e suggerimenti offertigli dalla realtà sociale e dal costume « post Kennedy » del suo Paese. Il mondo del cinema — come già in « the Deer Park » — è specchio deformante di un più ampio universo: e allora si spiega come il regista protagonista organizzi un film pornografico e al tempo stesso la propria candidatura alla presidenza degli Stati Uniti, e intrecciando i due motivi — che poi son riducibili a uno solo — dia luogo a un fantasioso spettacolo che ha toni da « grand'opéra ». Ma la macchina da presa è usata come « candid camera », e allora confondi la realtà documentaria e realtà della finzione, e non sai quando il regista è Kingsley e quando è Mailer stesso: le prospettive si storcono e si confondono, i piani si allungano e si comprimono, la deformazione diviene la sola ottica ammissibile. Che tutto sia mistificazione è Mailer il primo ad insinuarlo: ma intanto il suo fluviale discorso cinematografico si è tutto dipanato, e lui ti ha irretito per tre ore, ti ha coinvolto nel suo « show » esibizionistico e provocatorio, ti ha trasmesso la sua inquietudine e le sue incertezze. In più, ti ha offerto almeno due momenti irripetibili, dove l'irrisione e la violenza cedono il passo, quasi senza volere, a una sorta di dolorosa meditazione: l'incontro con l'ex diva, crudele all'inizio poi teneramente elegiaco, stimolo a rimembranze di affetti e di giovinezza perduti; e l'interminabile visione — tesa fino al li-*

mite del disagio fisico — di quel gruppo di attori che penosamente si allontanano per un sentiero, verso un orizzonte indeterminato e che probabilmente non esiste: l'orizzonte oltre il quale Mailer sembra collocare miticamente il sogno di un Eden perduto, forse l'America.

O

Pecado mortal (t.l.: Peccato mortale) - **r., s. sc.:** Miguel Faria jr. - **f.** (Eastmancolor): Joao Carlos Horta - **mo.:** Mair Tavares - **int.:** Fernanda Montenegro, José Lewgoy, Anecy Rocha, Susana Moraes, Réjane Medeiros, Renato Machado, Marina Montini, Ivan Pontes - **p.:** MF Produçoes Cinematograficas, CN Promoçoes e Publicidade, Gustavo Dahl Produçoes e Publicidade - **o.:** Brasile, 1970 - **dr.:** 85'. (Invitato)

I riferimenti al Pasolini di Teorema *o al Bellocchio dei* Pugni in tasca *son leciti solo a patto di respingerli recisamente. L'opera del quasi esordiente Faria interessa soprattutto come tentativo, talvolta ingenuo ma non maldestro, di proporre moduli linguistici nuovi, in cui non è soltanto la connessione ritmica delle inquadrature ad essere elusa a favore di una rigida successione di piani-sequenza, secondo una tradizione ormai ricca di esempi illustri (da Godard a Jancsó al compatriota Rocha), ma il piano stesso — a differenza, appunto, di uno Jancsó — s'irrigidisce in una fissità esterna (mancanza quasi assoluta di movimenti di macchina) e interna (immobilità assorta e atona dei personaggi, spesso atteggiati addirittura in un silenzio volutamente inespressivo). La tecnica dello straniamento è perciò condotta alle conseguenze estreme: più in là sarebbe difficile andare, nella rappresentazione oggettivata di una condizione umana.*
Ciononostante, i « tableaux vivants » di Faria non mancano di dialettica: aggirando l'ostacolo del « mélo » di stampo ottocentesco incombente su questo familiare nodo di vipere, scavalcando i pantani del cattivo gusto tratto tratto affioranti insidiosamente sul suo cammino, l'autore perviene a una stralunata raffigurazione di una società in rovina, congiungendosi nei risultati a quel Rocha i cui metodi così vistosamente contraddice. In più, avverti un gusto del grottesco, talvolta opinabile (l'amplesso fra la moriente e il marito), più spesso felicemente espresso (i contorcimenti epilettoidi del padre di fronte alla moglie e all'amante), che scioglie la rigidezza programmatica della strutturazione linguistica, la anima e la ravviva, e fa intravedere in tanto algore il focherello di un temperamento.

O

Petit à petit (t.l.: A poco a poco) - **r.:** Jean Rouch - **ar.:** Philippe Luzuy - **s.:** J. Rouch, Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia - **d.:** improvvisati dagli attori - **f.** (Eastmancolor): J. Rouch - **mo.:** Josée Matarasso, Dominique Villain - **m., so.:** Moussa Hamidou - **int.:** Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Safi Faye, Arianne Brumeton, Mustapha Alassane, Marie Idrissa Albora, Jacques Chaboud - **p.:** Les films de la Pléiade - **o.:** Francia, 1970 - **dr.:** 90' ca. (Invitato)

L'attendibilità di Rouch si reggeva evidentemente sull'equivoco di un sociologismo d'accatto, al quale talvolta — Cronique d'un été *— l'apporto di uno studioso come Morin forniva qualche pezza d'appoggio. Che il « cinéma-vérité » fosse un fenomeno mistificatorio anche, e soprattutto, là dove perseguiva esiti poetici, viene ulteriormente confermato, post mortem, dall'approdo in cui s'insabbia ora uno dei suoi maggiori esponenti: quello della coloritura folcloristica degradata al livello di barzelletta. L'impatto fra la mentalità del « povero negro » e un'insipiente esemplificazione della civiltà bianca — inteso a sviluppare la tesi peregrina di un rifiuto dell'europeizzazione, ma non già a favore della promozione di una civiltà autoctona, bensì di un ritorno puro e semplice alla natura, cioè alla cristallizzazione di ogni moto storico e sociale — è affidato a un'ambigua forma narrativa, che implica una certa dose d'improvvisazione nell'ambito di situazioni precostituite e perciò forzate. Una sorta di commedia dell'arte, il cui canovaccio consente anche i lazzi più futili o volgari. Che ciò non sia molto serio è confermato anche dall'esistenza di una duplice versione del film, una di un paio d'ore e l'altra tre volte più lunga: agli etnologhi la seconda, al pubblico del cinema sotto casa la prima. L'asse tematico — per così dire — resta però immutato in entrambe: un anacronistico « revival » del mito del « buon selvaggio », che è pur sempre, in definitiva, il mito del « selvaggio » contrapposto allo uomo civile. Né importa che su questa « civiltà » si ironizzi: intanto, la si postula come un assioma. Che Rouch dovesse approdare, certo contro le proprie stesse intenzioni, a siffatta forma di inconsapevole razzismo è cosa che stupisce in un etnologo, in un sincero — ma quanto criticamente? — amico degli africani; come stupisce la sciatteria del discorso cinematografico in un regista che altre volte aveva saputo esprimersi — pur tra le nebbie delle sue impuntature sociologiche — con vigorosa incisività.*

Prestuplenie i nakazanie (t.l.: Delitto e castigo) - **r.:** Lev Kulidjanov - **s.:** dal romanzo omonimo di Fedor Dostoevskij - **sc.:** L. Kulidjanov, Nikolai Figurovski - **f.:** Viaceslav Chumski - **scg.:** Piotr Pakevic - **m.:** M. Ziv - **so.:** D. Belevic - **int.:** Juri Taratorkin (Raskol'nikov), Victoria Fiodorova (Dunja), Irina Gocheva (la madre), Eugheni Lebedev (Marme-

ladov), Efim Kopelian (Svidrigailov), Maia Bulgakova (Caterina Ivanovna), Tatiana Bedova (Sonja Marmeladova), Innokenti Smotkunovski (Porfirio), Aleksandr Pavlov (Pazumikin), Vladimir Bassov (Luzin) - **o.**: U.R.S.S., 1970 - **lg.**: m. 5973. (Invitato)

Senhores da terra, Os (t.l.: I signori della terra) - **r.**: Paulo Thiago - **f.** (Eastmancolor): Roland Henze - **int.**: Rodolfo Arena, Milton Moraes, Roberto Bonfin, Paulo Vilassa, Ausonia Bernardes - **p.**: Cena Filmes - Luis Carlo Barreto - **d.** (in Europa): Film 13 (Paris) - **o.**: Brasile, 1970 - **dr.**: 90'.

A metà strada fra i deliranti espressionismi di un Rocha e le composte geometrie di un Faria, Paulo Thiago sembra per molti versi indicare il cammino più diretto ed efficace per la concreta formulazione di un cinema politico sorretto da un'idea rivoluzionaria. L'impianto narrativo è abbastanza tradizionale, con una definizione dei personaggi e delle loro posizioni fin troppo netta e schematica; ma la presenza emblematica di un Giuda Iscariota apporta un contributo di ambiguità che finisce per essere il lievito ideologico dell'opera e, al tempo stesso, il suo riscatto sul piano dell'espressività. Il consueto ricorso a un ampio repertorio folclorico fa da supporto culturale a un film che, pur non rinunziando a simbologie complesse e oscure, e avvalendosi di un linguaggio di cui le metafore visive e coloristiche scandiscono i tempi narrativi e i nodi dialettici, arriva a esercitare con immediatezza la sua presa emotiva e a conseguire una robusta dimensione spettacolare.

Señor Presidente, El (t.l.: Il Signor Presidente) - **r.**: Marco Madanes - **s.**: dal romanzo omonimo di Miguel Angel Asturias - **ad., sc.**: M. Madanes - **f.**: Ignacio Souto - **scg.**: Luis Diego Pedreira - **amb.**: Margarita Jusid - **c.**: Leonor Puga Sabaté - **m.**: Virtù Maragno - **int.**: Pedro Buchardo, Luis Brandoni, Alejandra Dapassano, Nathan Pinzon, Margarita Corona, Nelly Prono, David Lewellyn, Lilian Riera, Zelmar Guenol Politti, Alfredo Duarte, Walter Soubrié, Walter Mautone, Lola Palombo - **p.**: Imago (Buenos Aires) - **o.**: Argentina, 1970 - **dr.**: 135'. (Invitato)

Socrate - **r.**: Roberto Rossellini - **ar.**: Juan Garcia Atienza, José Luis Guarner - **d.**: Jean Dominique De La Rochefoucauld - **f.** (colore): Jorge Herrero Martin - **om.**: Ricardo Poblete - **efs.**: Giovanni Bonicelli - **scg.**: Giusto Puri Purini, Bernardo Ballester - **c.**: Marcella De Marchis - **mo.**: Alfredo Muschietti - **m.**: Mario Nascimbene - **int.**: Jean Sylvère, Anne Caprile, Bepy Mannajuolo, Ricardo Palacios, Elio Serafini, Julio Morales, Emilio Miguel Hernandez, Emilio Hernandez Blanco - **dp.**: Francesco Orefici, Antonio Matilla - **p.**: Orizzonti 2000, RAI-TV/TVE/ORTF - **o.**: Italia-Spagna-Francia, 1970 - **dr.**: 90' ca.

In una società politicamente agitata e moralmente sconnessa come quella dell'Atene postpericlea, il magistero di Socrate costituì uno dei pochi punti di riferimento, l'affermazione di una fiducia nell'uomo che anni di predicazione sofistica avevano solo in apparenza esaltato, ma in realtà distorto e disperso nelle sabbie mobili di un relativismo annullatore di certezze. Al tecnicismo verbale dei sofisti Socrate, nato da essi, oppose la fecondità di una dialettica suscitatrice di aporie indicando, quindi, non il cammino della verità bensì il cammino della ricerca della verità. Il senso rivoluzionario della sua presenza, può dirsi, consiste soprattutto in questo; e il suo ottimismo umanistico illuminò la crisi istituzionale della società ateniese di una intensa luce morale, il cui riverbero possiamo ancora oggi chiaramente avvertire.
L'incontro con una simile figura era una tappa plausibile per Rossellini, sulla strada, che da tempo egli ha intrapreso, di un cinema didattico e illustrativo, meglio, come ama dire, « informativo ». Il recupero della storia non come somma di eventi ma come attività creatrice dell'uomo animata da consapevolezza morale — recupero già operato con miracolosa lucidità in La prise de pouvoir *— trovava anzi in Socrate un'ipotesi particolarmente suggestiva. Rossellini ne ha colto i termini essenziali, e operando una « reductio » semplificatrice ha presentato un Socrate pienamente e integralmente umano, teso a conseguire la propria umanità attraverso il quotidiano operare più che mediante il problematico colloquio col proprio « daimon ». Filosofia come vita, coscienza etica vissuta giorno per giorno e verificata al lume di un'assidua frequentazione umana, dialogo riaperto con gli uomini contro all'arida psicagogia imperante. Collocato in tale prospettiva, Socrate appare indubbiamente, e convenientemente, nostro contemporaneo, pur se gli fa alquanto difetto la dimensione storica, e se l'entroterra culturale su cui si staglia è piuttosto pallidamente accennato. Le due preoccupazioni, complementari e confluenti, del regista — fare discorsi molto semplici, e cercare la più vasta udienza possibile — lo inducono a sorvolare su molte cose, a tener l'obiettivo costantemente puntato sul suo soggetto, quasi a cogliere (in una sorta di singolarissimo « cinéma vérité ») una fenomenologia del comportamento piuttosto che la visione unitaria di uno dei momenti chiave della storia dello spirito umano.*
Pertanto il film risulta aneddotico e in certo modo distaccato, e arresta i suoi propositi didattici sulla soglia dell'approfondimento critico, che viene lasciato alla sensibilità dei rice-

venti. Rossellini suggerisce, senza forzature e prevaricazioni concettuali: cronista e « testimone oculare », si direbbe, là dove in La prise de pouvoir *si era fatto storico e interprete. Si può forse lamentare questo ridimensionamento; ma, intanto, apprezzare la semplicità con cui il regista non ha temuto di affrontare un personaggio di tale statura, farlo rivivere per linee essenziali, rendercelo vicino e familiare.*

Strategia del ragno, La - r.: Bernardo Bertolucci - **s.:** liberamente ispirato al racconto « Tema del traditore e dell'eroe » di José Luis Borges - **sc.:** Marilù Parolini, Edoardo De Gregorio, B. Bertolucci - **f.** (Eastmancolor): Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo - **scg., c.:** Maria Paola Maino - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Brani del « Rigoletto » di Giuseppe Verdi - **ca.:** Mina, Martelli - **int.:** Giulio Brogi (Athos Magnani padre e figlio), Alida Valli (Draifa), Pippo Campanini, Franco Giovannelli, Tino Scotti - **p.:** Giovanni Bertolucci - **cp.:** RAI-TV, Red Film - **o.:** Italia, 1970 - **dr.:** 95' ca. (Invitato)

Uscito dal caos informale di Partner, *Bertolucci sembra imboccare la strada di una sana e tradizionale narratività dalle coloriture addirittura strapaesane. Su una traccia borgesiana — mero pretesto — costruisce un film di piana e immediata lettura, e invano tenta poi di complicarla e di confondere le acque, attribuendo alla sua storia un valore di parabola di ambigua decifrazione. L'esorcismo ai fantasmi del passato, la dissacrazione del mito paterno, la contestazione dell'antifascismo, il suggerimento — più volte insinuato, e offerto in modo palese nell'inquadratura finale — di una irrealtà del reale e di una realtà dell'irreale, il vago pirandellismo di fondo, son tutti elementi accessori, cristallizzazioni intellettuali, peraltro risolte abilmente e concorrenti a creare sottili suggestioni. Ma il senso vero del film risiede, a nostro avviso, al suo primo livello di lettura, nel sanguigno senso del racconto, nella capacità di sbozzare una galleria di personaggi fantasiosi e un po' matti (come è assai spesso della gente della bassa padana, com'era di quel Ligabue i cui dipinti con tanta pertinenza decorano i titoli di testa), nel sapore nativo — e, quello sì, autobiograficamente rivissuto — dell'ambiente provinciale, della campagna, delle piazzette, delle bettole paesane, popolate di vecchi matti che bevono vino, si rimbalzano omeriche imprese amatorie e si fan testimoni della loro stessa imbalsamazione. E, ancora, nella dimensione stralunata e melodrammatica in cui è proiettata la vicenda, con quella musica verdiana che la sottolinea e quasi la evoca essa stessa come finzione che si fa spettacolo, e realtà. In questa direzione l'ingegno di Bertolucci appare cospicuo; l'intellettualismo di contorno scolorisce e scompare, inopinatamente e contro ogni intenzione il cammino di Bertolucci s'incrocia e confonde con quello di certo Fellini — antico e recente, dei* Vitelloni *e dei* Clowns, *— si apre a una saga della vita, dei miti, delle « spiritose invenzioni » che alimentano il dolce letargo della provincia italiana. A un certo punto ciò che meno interessa del film è il destino di Athos Magnani padre, chi l'abbia ucciso e perché, e se sia stato un eroe o un traditore; e quegli ometti che si agitano non son più neanche dei cospiratori da « Ballo in maschera » o da « Rigoletto », ma maschere grottesche, sorta di Ping Pang Pong attornianti un Calaf venuto contro voglia a sciogliere un enigma inesistente, o comunque irrilevante. La strategia del ragno è pertanto quella posta in essere dalla provincia addormentata, a cui è tornato non già il disarmato Athos bensì l'intellettuale Bertolucci, alla ricerca, più che di un padre da dissacrare, di una perduta immagine dell'infanzia, dalla quale con trepido abbandono amerebbe farsi invischiare e, antistoricamente ma poeticamente, restarne prigioniero.*

Szerelmesfilm (t.l.: Film d'amore) - **r., s., sc.:** István Szabó - **f.** (Eastmancolor): József Lőrincs - **m.:** János Gonda (con motivi di Arcangelo Corelli) - **int.:** András Bálint (Jancsi), Judit Halász (Kata), Luczina Winniczka (Agnes), György Sivó, György Pinter, Otto Elek, Gyula Gazdag, Rita Békés, Maria Boga - **p.:** Mafilm Studio 3 (Budapest) - **d.:** Hungarofilm - **lg.:** 3935. (Invitato)

Szabó va precisando di film in film i connotati della sua personalità; che non ha le trasfigurate cadenze stilistiche di uno Jancsò, né gli appassionati fremiti ideali di un Gaàl né il robusto turgore drammatico di un Fábri, né la lucidità intellettuale di un Kovács, ma che si apre con delicatezza la strada delle reminiscenze, degli abbandoni al sentimento, della ricerca di un passato che illumini e dia un senso al presente. Senza sdolcinature, però; anzi con virile pudore e serena accettazione delle cose: l'età delle illusioni è tramontata, occorre fare i conti con una realtà inevitabilmente grigia e deludente, è da uomini da non sottrarsi al confronto, misurarvisi, uscirne vincitori per il solo fatto di averlo affrontato.
Szerelmesfilm *è un fine studio psicologico, ma al tempo stesso una dolente meditazione sul destino di un popolo: l'intersecazione dei due motivi è armoniosa e priva di fratture, anche se il secondo sembra far vibrare più profondamente la corda elegiaca del regista, gli ispira momenti di autentica commozione — certe lampeggianti reminiscenze del tempo di guerra, le ombre cupe del '56, lo struggente raduno degli esuli — e finisce per incidere più a fondo che non la malinconica parabola sentimentale dei due protagonisti. Szabó dovrebbe liberarsi di una tendenza alla prolissità, guadagnare in asciuttezza: un*

più esatto senso dei tempi — inclini a una pericolosa dilatazione specie nella seconda parte — avrebbe dato al film il suo giusto equilibrio ritmico, una perfetta misura di stile.

Three Sisters (t.l.: Tre sorelle) - **r.**: Laurence Olivier - **cr.**: John Sichel - **s.**: dal dramma « Tri sestry » di Anton Čechov - **d. inglesi**: Moura Budberg - **f.** (Eastmancolor): Geoff Unsworth - **scg.**: Josef Svoboda - **arch.**: Bill Hutchinson - **arr.**: George Taylor - **co.**: Beatrice Dawson - **mo.**: Jack Harris - **int.** (National Theatre Company of Great Britain): Jeanne Watts (Olga), Joan Plowright (Mascia), Louise Purnell (Irina), Derek Jacobi (Andrei), Sheila Reid (Natascia), Kenneth Mackintosh (Kullighin), Alan Bates (Veršinin), Ronald Pickup (Tusenbach), Frank Wylie (Solionij), Laurence Olivier (Čebutikin), Richard Kay (il tenente Fedotik), David Belcher (il tenente Rode), Daphne Heard (Anfisa), Harry Lomax (Ferrapont), Robert Walker (un ufficiale), Alan Adams (un altro ufficiale), Mary Griffiths (una cameriera), Judy Wilson (un'altra cameriera) - **dp.**: John Goldstone - **pa.**: Timothy Burrill, James C. Katz - **pe.**: Alan Clore - **p.**: Alan Clore Films - **d.**: British Lion - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **dr.**: 165'. (Invitato)

Uomini contro - **r.**: Francesco Rosi - **ar.**: Marco Guarnaschelli, Svetislaw Pavlovic - **s.**: dal libro « Un anno sull'altipiano » di Emilio Lussu - **sc.**: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, F. Rosi - **f.** (Technicolor): Pasqualino De Santis - **om.**: Mario Cimini - **scg.**: Andrea Crisanti - **arr.**: Ezio Di Monte - **co.**: Franco Carretti, Gabriella Pescucci - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **t.**: Massimo De Rossi, Suco Sarkic - **m.**: Piero Piccioni - **mx.**: Mario Morigi - **int.**: Mark Frechette (tenente Sassu), Alain Cuny (generale Leone), Gian Maria Volonté (tenente Ottolenghi), Franco Graziosi (maggiore Malchiodi), Pier Paolo Capponi (tenente Santini), Alberto Mastino (soldato Marrasi), Luigi Pignatelli (sottonente Avellini), Mario Feliciani, Smojer Zdravko, Nino Vingelli, Antonio Pavan, Francesco Acampora, Emilio Bonucci, Spartaco Conversi, Maurizio Mastino, Daria Nicolodi, Gianni Pulone, Franca Sciutto, Mario Pischiutta - **dp.**: Carlo Lastricati, Donko Buljan - **p.**: Francesco Rosi, Luciano Perugia per Prima Cinematografica (Roma)/Jadran Film (Zagreb) - **d.**: Euro International Films - **o.**: Italia-Jugoslavia, 1970 - **dr.**: 108'. (Invitato)

Esempio tipico di cinema illustrativo, che non suscita idee né stimola atteggiamenti ideali, ma limita la propria funzione al diligente svolgimento di un tema dato. Qui il tema è: la guerra è una cosa folle, criminosa, una « inutile strage », quando a guidarla sono dei fanatici e quando la causa è ingiusta. Le due condizioni limitative sono evidentemente tali da inficiare il valore dell'assunto, che appare quindi pretestuoso e inautentico. Rosi, comunque, si getta nell'impresa con la consueta testarda baldanza: è sempre in buona fede, anche quando sposa cause perse in partenza. Dovendo mostrare dei capi fanatici, li mette in burletta senza accorgersene, creando dei manichini senz'anima e senza agganci con alcuna possibile realtà; dovendo dimostrare che la « grande guerra » fu guerra ingiusta, contrappone ai generali pazzi alcune macchiette di contadini ignari, e per rendere più esplicito un apologo che forse gli appariva oscuro mette in bocca a un tenente discorsi verosimilmente registrati a un comizio della sinistra extraparlamentare. Le associazioni degli « arditi » si ribellano e qualche parlamentare di destra presenta interrogazioni; qualcuno propone anche il sequestro del film. Non per questo ci si può sentire obbligati a difendere un'opera così puerilmente impostata. Mancato sul piano della creazione dei personaggi e del dibattito ideale, il film si riscatta parzialmente sul piano spettacolare: le canoniche scene di battaglia son condotte con piglio robusto, Rosi come « metteur en scène » è irreprensibile. Comunque, anche in questo senso al cinema si era visto di meglio. Un'occasione sprecata? Paradossalmente, il miglior film sulla guerra di Caporetto resta ancora, e probabilmente resterà per molto, quello di Monicelli, interpretato da due attori comici. Quanto agli Americani, beati loro, hanno Shoulder Arms.

Urtain, « el Rey de la selva humana » - **r., s.; sc.**: Manuel Summers - **f.** (Eastmancolor, Scope): Luis Cuadrado - **mo.**: Mercedes Alonso - **int.**: José Manuer Ibar, detto « Urtain », la sua famiglia, i suoi amici - **p.**: Antonio Cuevas - **cp.**: Kalender Films International, Impala - **o.**: Spagna, 1970. (Proiezione speciale)

Wanda - **r., s., sc.**: Barbara Loden - **f.** (colore), **mo.**: Nicholas T. Proferes - **int.**: Barbara Loden (Wanda), Michael Higgins - **cp.**: Foundation Film Makers (New York) - **o.**: U.S.A., 1970 - **dr.**: 105'. (Invitato)

apparentemente, un film in ritardo di alcuni anni, che rinvia al Cassavetes di Shadows, *al Rogosin di* On the Bowery, *più in generale alla prima pleiade della produzione « off Hollywood » ed anche, per qualche verso, al coevo « free cinema » britannico. Sono rinvii estrinseci, suggeriti più che altro da affinità di formule produttive e di fattori tecnici*

(come l'uso del 16 mm. poi trasferito su supporto standard), dall'impiego di volti inediti e spesso non professionali, dall'autenticità di un'ambientazione prevalentemente in esterni, da un trasandato dilettantismo della regia. Ma al di là del suo deliberato e datato neorealismo, Wanda *ci dice qualcosa di nuovo — o, almeno, mai così compiutamente espresso — sulla condizione umana di certi strati della popolazione americana (immigrati, disoccupati, reietti della società, confinati ai margini di attività industriali in via di regressione); e, in tale quadro, sulla condizione della donna, ridotta a oggetto di pura funzionalità e assai lontana da quell'idea di matriarcato che si era andata mitizzando fin dall'epoca pionieristica. Il repertorio linguistco della Loden è assai semplice e acerbo, ma arriva a esprimere il suo mondo con acre immediatezza. Il personaggio di Wanda è, sotto l'apparente torpidità, ricco di risvolti psicologici e di tensione spirituale; e la Loden, regista e attrice, evita d'iscriverlo in una parabola didascalica ma lo restituisce nella sua integrità umana attraverso una vicenda essenziale, che solo nella seconda parte acquista tratti qualche po' romanzeschi. Fantasiosa abbondanza di notazioni caratterizzano anche il personaggio maschile, piccolo grassatore velleitario e nevrotico cui è affidato il compito di far lievitare la sopita coscienza morale della donna. La finezza con cui è colto il rapporto tra i due, non meno che la raffigurazione di una America suburbana di indicibile squallore, testimoniano nella esordiente regista l'esistenza di un talento non del tutto maturo, ma autentico, originale, vivo e aperto alle sollecitazioni di una realtà carica di dolorose risonanze, percorsa da un penoso sentimento di desolazione.*

Visti a Bergamo

Giv Gud en chance om spøndagen (t.l.: Dio esiste tutte le domeniche) - **r.:** Henrik Stangerup - **asr.:** Gert Fredholm - **s., sc.:** H. Stangerup, Jørgen Stegelmann - **f.:** Henning Camre - **asf.:** Rolf Håaen - **m.:** Patrick Gowers - **so.:** Kaj Gram Larsen - **int.:** Ulf Pilgaard (il pastore Niels Riesing), Lotte Tarp (Hanne Riesing), Vibeke Reumert (Hannes Mor), Ove Sprogøe, Ole Storm (Thorsen), Rachel Baeklund (Hans Kone), Erik Nørgaard, Ebbe Reich, Erik Halskov-Jensen, Annelise Halskov-Jensen, Knud Jansen, Leif Mønsted, Niels Ufer, Jørgen Schleimann, Arne Skovhus, Johannes Møllehave, Karl Andersen - **p.:** Ivar Søe per ASA Film Studio - **pa.:** Esben Højlund Carlsen - **o.:** Danimarca, 1970 - **dr.:** 94'.

L'homme de desir (t.l.: L'uomo di desiderio) - **r., s., sc.:** Dominique Delouche - **f.:** Jean-Serge Bourgoin - **m.:** J. S. Bach - **int.:** Emmanuelle Riva (Valentine), François Timmerman (Etienne), Eric Laborey (Rudy), André Falcon (il commissario) - **p.:** Dominique Delouche per Les Films du Buisson - **o.:** Francia, 1969

Due film « mistici ». Il dramma del giovane pastore protestante che sta al centro del film danese (diretto dal giovane Stangerup, già studente di teologia, prima di diventare giornalista, sceneggiatore e infine regista) non è quello del « silenzio di Dio » ma quello legato alla constatazione di essere un isolato, di svolgere un'attività inutile, staccata dai veri concreti interessi degli uomini. Non quindi la crisi di una fede, ma la scoperta del fallimento della propria missone. Erede diretto del magistero di Dreyer (eloquenti le inquadrature iniziali, in « esterni », e i molteplici accenni al dramma di Munk da cui il maestro danese trasse Ordet*), il giovane Stangerup non riesce comunque a reggere fino in fondo il suo discorso, ad aprirlo a riflessioni non peregrine su un argomento assai stimolante, foriero di sviluppi che non vengono. Il film francese è diretto da un altro giovane, Dominique Delouche, che dopo essersi dedicato a svariate attività (teatro, canto, pianoforte, architettura, pittura, giornalismo) è stato assistente di Fellini e ha diretto diversi cortometraggi, fra cui uno dedicato a Teilhard de Chardin.* L'homme de désir *è la storia di un funzionario commerciale che incontra casualmente un « blouson noir » e gli dedica prima il suo intresse poi il suo affetto, fino a giungere — nel nome di un cristianesimo d'amore intensamente e totalmente inteso — al sacrificio di se stesso. Fuori degli schemi consueti, anche se non originalissimo (accoglie echi precisi di Bresson e di Pasolini), il film è un apologo sulla Grazia e sulla necessità dello « scandalo » per realizzare sulla terra la Comunione dei Santi, nell'applicazione bruciante dell'insegnamento evangelico. Ma il discorso è spinto talmente in là da risultare non soltanto*

inquietante per la coscienza dei cristiani, com'è nelle intenzioni dell'autore, ma anche fastidioso, e ciò per l'ingenuità da cui il regista non va esente, oltre che per le sue forzature rappresentative.

Elettra - **r.**, **s.**, **sc.**: Marc'O - **comm.**: Manrico - **f.** (16 mm) - **int.**: Roska, Manrico, Dominique - **p.**: Polifilm - **o.**: Italia, 1970.

Lotte in Italia - **r.**, **s.**, **sc.**, **f.** (16 mm., colore), **m.**: Jean-Luc Godard - **int.**: Cristiana, Tullio Altan, Anne Wiazemsky - **p.**: Cosmoseison (film di gruppo) - **o.**: Italia, 1970.

Due cattivi servizi alla « contestazione ». Il primo è un filmato informe (non soltanto nelle intenzioni, quanto nei risultati) in cui il giovane teatrante francese, già autore del provocatorio L'idole, *rimastica posizioni estremistiche alla Godard, richiamandosi anche a Carmelo Bene e a Straub, ma con un'inerzia sepolcrale. Il secondo, realizzato per incarico della RAI-TV italiana (ma di improbabile pubblicazione), è la confessione dialettica di una ragazza borghese passata al marxismo, esposta come in una successione di « tavole illustrative » cui, nonostante l'inquadramento, manca la dote fondamentale: la chiarezza. Il film godardiano potrebbe apparire come una vera pellicola rivoluzionaria se non fosse in sostanza un sofisticato « flirt » di un intellettuale, rimasto nonostante tutto prigioniero della mentalità borghese, con l'ideologia rivoluzionaria, tanto appare razionalisticamente intricato, tanto irto di concetti aristocratici, tanto — in una parola — accademico.*

Kros kontri (t.l.: Corsa campestre) - **r.**, **s.**, **sc.**: Puriša Djordjević - **f.** (colore): Jovan Jovanović - **m.**: Yoki Kostič - **int.**: Milena Dravić, Mirčeta Vujičić, Ljuba Tadić, Neda Arnerić, Ljubinka Bibić, Ružika Sokić - **p.**: Dunav Film, Belgrado - **o.**: Jugoslavia, 1969 - **lg.**: m. 2430.

Biciklisti (t.l.: I ciclisti) - **r.**, **s.**, **sc.**: Puriša Djordjević - **f.** (colore): Jovan Jovanović - **m.**: Yoki Kostić - **int.**: Milena Dravić, Ljubiša Samardjić, Mija Aleksić, Miograd Petrović-Čkalja, Bole Stošić, Rade Marković, Jelisaveta Sabljić, Drago Čuma - **p.**: Dunav Film, Belgrado - **o.**: Jugoslavia, 1970.

Per quano contorto, indeciso, contraddittorio, anche lo jugoslavo Djordjevič è quel che si dice un « autore ». I due film presentati a Bergamo proseguono un discorso iniziato con Jutro *(1967) e con* Podne 1948 *(1968) sui temi dell'assurdità e della crudeltà della guerra, con le incoerenze scaturite in Jugoslavia (come dappertutto, del resto) fra occupazione, guerra guerreggiata, collaborazionismo, resistenza, neutralità, liberazione, occupazione. L'interesse dei due film bergamaschi sta nel fatto che Djordjevič tratta questi argomenti in modo scanzonato e ironico, con cadenze a volte addirittura da commedia musicale. Anche se la regia, spesso cerebrale, avverte la difficoltà di equilibrio fra partecipazione commossa e ammicco smitizzatore.*

Nojos aos cães (t.l.: Schifo ai cani) - **r.**, **s.**, **sc.**, **mo.**: Antonio De Macedo - **f.**: Elso Roque - **m.**: Avelino Lopes - **int.**: Avelino Lopes, Clara Silva, Eduarda Pimenta, Giorgio Ramalho, Elena Salsa - **p.**: A. De Macedo e Francisco De Castro - **o.**: Portogallo, 1970.

L'interesse di partenza (un film portoghese sul dissenso giovanile) si dissolve dopo il primo chilometro di pellicola (ce ne sono due in tutto, abbondanti). Attraverso una formula che non è più originale (il film visto mentre lo si sta girando), l'autore registra dal di fuori, volutamente senza parteciparvi, una riunione di alcuni giovani contestatori i quali mettono sul tappeto tutti i consueti argomenti, la religione, la politica, Il Terzo Mondo, l'amore, la borghesia, eccetera. Ma come è ambiguo l'impatto della macchina da presa con questa materia (il distacco iniziale si alterna ad una partecipazione « in medias res »: si alterna, non sparisce) così è ambigua la posizione dell'autore verso i suoi giovani personaggi, che non si sa bene se rappresentano la punta di diamante di una nuova società (essi attendono — per ora invano — un migliaio di manifestanti, mentre al « meeting » sono solo in dodici...) o se sono un manipolo di strampalati visionari, di pittoreschi e innocui maniaci. Insomma sembra che l'autore appaia profondamente pessimista sia sui mali (la società borghese) che sui rimedi (la contestazione). Il tutto in una esposizione di superficiale libertà sintattica, macinata fino alla noia.

Jonathan - **r.**, **s.**, **sc.**: Hans W. Geissendörfer - **f.** (colore): Robert Müller - **mo.**: Wolfgang Hedinger - **m.**: Ronald Kovac - **int.**: Jürgen Jung, Ilse Künkele, Oskar von Schab, Hans-Dieter

Jendreyko, Paul-Albert Krumm, Eleonore Schminke, Thomas Astan - **p.**: Iduna-Film GmbH, München - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1959.

Valerie a týden divů (t.l.: Valeria e la settimana dei miracoli) - **r.**: Jaromil Jireš - **s.**: Vítězslav Nezval - **sc.**: J. Jireš, Ester Krumbachová - **f.** (colore): Jan Čuřík - **m.**: Jan Klusák - **int.**: Jaroslava Schallerová (Valerie), Helena Anýžvá (la nonna/Elsa/la madre), Petr Kopřiva, Jiří Prýmek (Tchoř), Jan Klusák, Alena Stojáková, Eva Olmerová, Karel Engel - **p.**: Film Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1969.

Due film di vampiri. Quello tedesco è la storia di una comunità di vampiri che tiranneggiano una plaga centro-europea del secolo scorso, massacrando gli abitanti di interi villaggi, distruggendo tutto, tenendo schiavi nei loro sotterranei uomini e donne per succhiarne il sangue. Una diretta allusione all'uso malvagio del potere: peccato però che il rapporto fra storia fantastica e simbolo sia del tutto schematico e poco fertile, per cui il pregio della pellicola è soprattutto nel suo squisito gusto coloristico e compositivo.
Altra musica in Valerie a tyden divu, *giustamente premiato. Ancora una volta un realizzatore cecoslovacco aggira gli ostacoli oggettivi creati dalla situazione politica ricorrendo all'allegoria e alla favola. Poiché il discorso di Jires è calato in una forma cinematografica espressivamente splendida, il messaggio arriva efficacemente allo spettatore. Valeria è una vergine che, in un Ottocento volutamente non molto caratterizzato, vive tra realtà e sogno una avventura assai complessa, popolata di personaggi eterogenei, tutti dominati dalla potenza malefica di un tiranno che cambia continuamente aspetto, assumendo di volta in volta fattezze e orpelli del potere civile, del potere ecclesiastico, di quello familiare e così via. Sono tutte forme vampiresche delle più diverse costrizioni che tentano di schiacciare Valeria, personificazione del candore ma anche della serenità e della tenacia: la ragazza, disponibile a tutte le esperienza ma mai priva di una precisa facoltà di scelta, riesce a non farsi vampirizzare, cioè a non farsi condizionare dalle seduzioni del potere autoritario, visto metaforicamente, alla fine, come una bestia che si può isolare e annientare. I simboli sono fitti, il racconto complesso; ma Jireš sa farsi seguire nelle pieghe più riposte delle sue intenzioni attraverso una scrittura limpida, anche se non mancano i riferimenti ad un « background » culturale non familiare ai pubblici non cecoslovacchi (il recupero di materiale favolistico e leggendario di quel popolo).*

Usciti a Roma dal 1° luglio al 31 agosto 1970

Adam's Woman - v. **Return of the Boomerang**

African Safari (African Safari) - **r., s., sc.**: Ronald E. Shanin - **f.** (Technicolor): Ronald E. Shanin - **mo.**: F. Rowley, P. Ent, J. Gates, F. Stratton, R. E. Shanin - **m.**: canti popolari indigeni di Radio Bantou S.A.B.C. - **p.**: R. E. Shanin per la Ronald E. Shanin E. I. - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Universal.

Angeli della violenza - v. **Hell's Angels '69**

Anno 2118: progetto X - v. **Projet X**

Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti - **r.**: Sergio Martino - **s.**: Ernesto Gastaldi - **sc.**: Joaquin Romero Hernandez - **f.** (Colorscope della Spes, Eastmancolor): Miguel Fernandez Mila - **scg.**: Jaime Cubero, José Luis Galicia - **mo.**: Michele Massimo Tarantini - **m.**: Bruno Nicolai - **int.**: Anthony Teffen [Antonio De Teffé] (Arizona), Marcella Michelangeli (Sheena), Aldo Sambrelli (Keene), Rosalba Neri (Paloma), Roberto Camardiel (Doppio Whisky), Silvio Bagolini, Pinuccio Ardia, Raf Baldassarre, Emilio Delle Piane, Gildo Di Marco, José Manuel Martin - **cop.**: Luciano Martino per Deven Film/Cooperativa Cinematografica Astro - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **di.**: Interfilm (reg.).

Assassino fantasma, L' - Il vuoto intorno - v. **Viaje al vacio**

Ausschweifende Leben des Marquis de Sade, Das - v. **De Sade**

Aventures de Lagardère, Les: La Vengeance de Lagardère (La vendetta del gobbo di Parigi) - **r.:** Jean Pierre Decourt - **s.:** dal romanzo di Paul Feval senior e Paul Feval junior - **sc.:** Marcel Julian, Jean Pierre Decourt - **f.** (telecolor): Georges Barsky - **mo.:** Patrick Dauphin-Legrand - **m.:** Jacques Loussier - **int.:** Jean Piat (il cavaliere di Lagardère), Nadina Alari (Aurora di Nevers), Michèle Grellier (Flora), José Steiner, Jacques Dufilho, Marco Perrin, Jean Pierre Darras, Sacha Pitoeff, Michel Vitold, Raymond Gerôme, Dominique Paturel, Jacques Balutin - **p.:** André Tranchet per la Ortf Vefilms, Paris/Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1966-67 - **di.:** D.C.I. [terzo episodio del televisivo **Les aventures de Lagardère** (Le avventure di Lagardère)].

Bal des Truands, Le - v. **Bal des voyous, Le**

Bal des voyous, Le/Karin - Un corpo che brucia - **r.:** Jean Claude Dague - **cr.:** Louis Soulanes - **ar.:** Lionel Bernier - **s.:** J. C. Dague - **sc.:** Louis Soulanes, J. C. Dague - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Jacques Robin - **mo.:** Monique Isnardon - **m.:** Norbert Glanzberg - **int.:** Jean-Claude Bercq (Henri Verdier), Marc Briand (Robert), Donna Michel (Karin), Michel Le Royer (Philippe), Linda Veras (Sophie Verdier), Roland Lesaffre (ispettore Fougas), Jean Distinghin (il fotografo), Georges Bellec (Paulo), Kim Camba (Jack), Katia Chenko (Ginette), Bellini (Luigi), Renate Wolfle, Edith Catry, Cathy Reghin (Cover-girls) - **cop.:** Joël Lifschutz per Paris Inter Productions - Capitole Films / Film Super International Pictures - **o.:** Francia-Italia, 1967-1968 - **di.:** regionale.

Batouk (Batouk-Africa che muore) - **r.:** Jean-Jacques Manigot - **di.:** regionale.
V. giudizio di Pietro Bianchi e dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 6, pp. 61, 66 (Festival di Cannes).

Body Stealers, The (Galaxy Horror - Anno 2001) - **r.:** Gerry Levy - **asr.:** John Workman - **s., sc.:** Mike St. Clair, con la collab. di Peter Marcus - **f.** (Eastmancolor): Johnny Coquillon - **scg.:** Wilfred Arnold - **mo.:** Howard Lanning - **m.:** Reg Tilsey - **int.:** George Sanders (il generale Armstrong), Maurice Evans (il dott. Matthews), Patrick Allen (Bob Megan), Neil Connery (Jim Radford), Hilary Dwyer (Julie Slade), Robert Flemyng (Commodoro d'aviazione Baldwin), Lorna Wilde (Lorna), Allan Cuthbertson (Hindesmith), Michael Culver (il tenente Bailes), Sally Faulkner (Joanna), Shelagh Fraser (la signora Thatcher), Carl Rigg (l'ufficiale pilota Briggs), Carol Anne Hawkins (Paula), Michael Graham (un pilota), Brian Harrison (id.), Dixon Adams (David), Derek Pollitt (Davies), Michael Warren (Harry), Arnold Peters (Smith), Max Latimer, Ralph Carrigan, Johnny Wade, Edward Kelsey, Dennis Chinnery, Colin Rix, Steve Kirby, Leslie Schofield, Clifford Earl, Larry Dann, Michael Goldie, Wanda Moore - **cop.:** Tony Tenser per la Tigon British/ Sagittarius - **o.:** Gran Bretagna-U.S.A., 1969 - **di.:** regionale.

Brevi giorni selvaggi, I - v. **Last Summer, The**

Calda neve, La - v. **Het Snö**

Calda notte, La - v. **Swinging Summer, A**

Carry on Cleo (Ehi Cesare, vai da Cleopatra? Hai chiuso!) - **r.:** Gerald Thomas - **asr.:** Peter Bolton - **s., sc.:** Talbot Rothwell - **f.** (Eastmancolor): Alan Hume - **scg.:** Bert Davey - **c.:** Julie Harris - **mo.:** Archie Ludski - **m.:** Eric Rogers - **int.:** Sidney James (Marco Antonio), Kenneth Williams (Giulio Cesare), Charles Hawtrey (Seneca), Joan Sims (Calpurnia), Amanda Barrie (Cleopatra), Kenneth Connor (Egisto), Julie Stevens (Gloria), Michael Ward (Archimede), Sheila Hancock (Senna), Tanya Binning (Virginia), Brian Oulton (Bruto), Gertan Klauber (Marco), Peter Gilmore (capo dei Galli), David Davenport (Bilio), Francis De Wolff (Agrippa), Jon Pertwee (indovino), Ian Wilson (messaggero), Jim Dale, Victor Maddern, Tom Clegg, Warren Mitchell, Brian Rawlinson - **p.:** Peter Rogers e Frank Bevis per la Adder - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **di.:** regionale.

Casa delle « demi-vierges », La - v. **Donnerwetter! Donnerwetter! Bonifacius Kiesewetter**

Cerca di capirmi - **r.:** Mariano Laurenti - **s.:** Sandro Continenza, Maurizio Costanzo, M. Laurenti, Fausto Saraceni - **sc.:** S. Continenza, M. Costanzo, Massimo Franciosa - **f.** (Cinescope, Eastmancolor della Spes): Claudio Ragona - **scg.:** Mario Ambrosino - **mo.:** Nella Michell - **m.:** Enrico Polito - **int.:** Massimo Ranieri (Franco), Beba Loncar (Liz), Andrea Checchi, Didi Perego, Philippe Hersent, Maurizio Bonuglia, Daniele Formica, Irene Aloisi, Lorenzo Terzon, Gigi Reder, Emilio Bonucci, Franco Cremonini, Roberto Bonanni, Flora Carosello - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Dear Int.-Warner Bros.

C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara - **r.:** Anthony Ascot [Giuliano Carmineo] - **s., sc.:** Tito Carpi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Stelvio Massi - **scg.:** Stefano Bulgarelli - **mo.:** Ornella Micheli - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** George Hilton (Sartana), Charles Southwood (Sabata), Erika Blanc (Trixie), Piero Lulli (Samuel), Nello Pazzafini

(Mantas), Linda Sini (la sua donna), Carlo Gaddi, Aldo Barberito, Marco Zuanelli, Lou Kamante, Rick Boyd [Rico Boido], Gigi Bonos, Gaetano Imbrò, Spartaco Conversi, Umberto Di Grazia - **p.:** Franco Palaggi per la Colt Produzioni Cinematografiche - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Panta Cinematografica (reg.).

Champagne für Zimmer 17 (Gatta pericolosa) - **r.:** Michael Thomas - **s.:** dal romanzo « Schwarzer Nerz auf Zarter Haut » di Henry Pahlen - **sc.:** Manfred Gregor - **f.** (Urania-scope, Eastmancolor): Peter Baumgartner - **scg.:** Nino Borghi - **mo.:** Alfred Bernhard - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Tamara Baroni, Herbert Fux, Thomas Reiner, Ingrid Van Bergen, Claus Tinney, Anita Höfer, Renato Larsen, Alexander Allersen, Uschi Moser, Brigitte de Loche, Luisa Basile - **cop.:** Urania/Afiba/Prestige Film - **o.:** Germania occid.-Svizzera-Italia, 1969 - **di.:** Filmar (reg.).

Chisum (Chisum) - **r.:** Andrew V. McLaglen - **asr.:** Fred R. Simpson - **s., sc.:** Andrew J. Fenady - **f.** (Panavision, Technicolor): William H. Clothier - **es.:** Howard Jensen - **scg.:** Carl Anderson - **arr.:** Ray Moyer - **mo.:** Robert Simpson - **m.:** Dominic Frontiere - **ca.:** « Turn Me Around » di D. Frontiere e Norman Gimbel; « Ballad of John Chisum » di D. Frontiere e Andrew J. Fenady - **tdt.:** Larry Bees, Art Shinso - **int.:** John Wayne (John Chisum), Forrest Tucker (Lawrence Murphy), Christopher George (Dan Nodeen), Ben Johnson (James Pepper), Glenn Corbett (Pet Garrett), Bruce Cabot (sceriffo Brady), Andrew Prine (Alex McSween), Patric Knowles (J. H. Tunstall), Richard Jaeckel (Jess Evans), Geoffrey Deuel (Billy « The Kid » Bonney), Pamela McMyler (Sally Chisum), Lynda Day (Sue McSween), John Agar (Patton), Lloyd Battista (Neemo), Robert Donner (Morton), Ray Teal (Justice Wilson), Edward Faulkner (Dolan), Ron Soble (Bowdre), John Mitchum (Baker), Glenn Langan (Dudley), Alan Baxter (governatore Axtell), Alberto Morin (Delgado), William Bryant (Jeff), Pedro Armendariz junior (Ben), Christopher Mitchum (O'Folliard), Abraham Sofaer (Buffalo Bianco), Gregg Palmer (Riker) - **dp.:** Joseph C. Better - **pe.:** Michael A. Wayne - **p.:** Andrew J. Fenady per Batjac-Warner Bros. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear Int.-Warner Bros. - **dr.:** 110'.

5 disperati duri a morire, I - v. **Last Grenade, The**

Circolo vizioso - v. **Crossplot**

Città del peccato, La - v. **Funkstreife Gottes, Die**

Colpo di grazia - v. **It Takes All Kinds**

Colpo era perfetto, ma..., Il - v. **Midas Run, The**

Come ti dirotto il jet - v. **Don't Drink the Water**

Corri, Angel, corri! - v. **Run, Angel, Run**

Credo della violenza, Il - v. **Wild Rebels, The**

Crossplot (Circolo vizioso) - **r.:** Alvin Rakoff - **s., sc.:** Leigh Vance con la collab. di John Kruse - **f.** (Eastmancolor, stampato in De Luxe Color): Brendan J. Staffird - **scg.:** Ivan King - **mo.:** Bert Rule - **m.:** Stanley Black - **int.:** Roger Moore (Gary Fenn), Martha Hyer (Jo Grinling), Claudie Lange (Marla Kogash), Alexis Kanner (Tarquin), Francis Matthews (Ruddock), Bernard Lee (Chilmore), Derek Francis (sir Charles Moberley), Ursula Howells (Maggi Thwaites), Veronica Carlson (Dinah), Dudley Sutton (Warren), Tim Preece (Sebastian), Mona Bruce (Myrna), Norman Eshley (Athol), Michael Culver (Jim), Gabrielle Drake (Celia), John Lee (Blake) - **p.:** Robert S. Baker e Johnny Goodman per Tribune Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

Dayton's Devils (I diavoli di Dayton) - **r.:** Jack Shea - **asr.:** Elliot Schick - **s., sc.:** Fred De Gorter - **f.** (Eastmancolor): Brick Marquand - **es.:** Wodrow W. Ward - **scg.:** Paul Sylos, jr. - **mo.:** Fred W. Berger - **m.:** Marlin Skiles - **int.:** Leslie Nielsen (Frank Dayton), Rory Calhoun (Mike Page), Lainie Kazan (Leda Martell), Hans Gudegast (Max Eckhart), Barry Sadler (Barney Barry), Pat Renella (Claude Sadi), Georg Stanford Brown (Theon Gibson), Rigg Kennedy (Sonny Merton), Rodolfo Acosta (capitano), Hap Holmwood, Danny Stone - **p.:** Robert W. Stabler per Madison Productions - Harold Goldman Associates - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** P.A.C. (reg.).

Decline and Fall... of a Birdwatcher! (Le disavventure di un « guardone ») - **r.:** John Krish - **asr.:** Douglas Hermes, Peter Bolton - **sc.:** Ivan Foxwell, con la collab. di Alan Hackney e Hugh Whitemore - **f.** (De Luxe Color): Desmond Dickinson - **f. IIª unità:** Wally Fairweather - **m.:** Ron Goodwin - **altri int.:** Felix Aylmer (il giudice), Paul Rogers (il capo guardiano), Donald Sinden (il gôvernatore della prigione), Victor Maddern (un guardiano), Kenneth J. Warren (id.), Duncan Lamont (l'ispettore di polizia), Patrick Magee (il pri-

gioniero lunatico), Joan Sterndale Bennett (Lady « Circonferenza »), Rodney Bewes (Potts), Roland Curram (Otto Silenus), Kenneth Griffith (Church), Helen Christie (la signora Clutterbuck), Jack Watson (il custode della galleria), Clifton Jones (Chokey), Christopher Banks, Jeremy Child, Tom Clegg, Michael Hawkins, Katy Wild, Anne de Vigier, Marne Maitland - **p.:** Ivan Foxwell e Sydney Streeter per la Ivan Foxwell Enterprises - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **di.:** 20th Century Fox.

V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, pp. 31-35 (Festival di San Sebastiano).

Delitto al circolo del tennis - **r.:** Franco Rossetti - **s.:** dal racconto omonimo di Alberto Moravia - **sc.:** Ugo Guerra, F. Rossetti, Francesco Scardamaglia - **f.** (Techniscope, Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.:** Giuseppe Bassan, con la collab. di Massimo Vignetti e Dusan Jericević - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Phil Chilton, Peter J. Smith - **so.:** Giuseppe Di Libero - **int.:** Roberto Bisacco (Sandro), Anna Gaël (Benedetta), Chris Avram (Riccardo Dossi), Angela McDonald (Lilla), Mario Guizzardi (Richter), Grkovic Mato, Gregorian Yoza, Claudio Trionfi, Adalberto Rossetti, Spoljar Dranco - **p.:** Libero Balduini - **cop.:** Ugo Guerra, Elio Scardamaglia per Daiano Film - Leone Film (Roma)/Jadran Film (Zagreb) - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1969 - **di.:** Titanus.

Dernier saut, Le (Indagine su un « parà » accusato di omicidio) - **r.:** Edouard Luntz - **s.:** dal romanzo « Le baptême du mort » di Bartholomé Bennasser - **sc.:** Antoine Blondin - **ad.:** A. Blondin, Edouard Luntz, Jean Bolvary, Roland Girard - **f.** (Eastmancolor): Jean Badal - **scg.:** François de Chabanex - **mo.:** Colette Kouchner - **m.:** Eugène Kurtz - **int.:** Maurice Ronet (Garal), Cathy Rosier (Tai), Michel Bouquet (commissario Juran), Eric Penet (Peras), André Rouyer, Michel Garland, Betty Beckers, Douchka, François Maistre, Sadi Rebbot, Albertine Bui, Robert Favart - **cop.:** Lira Films/Sonocam S.A. - Fida Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **d.:** Fida (reg.).

De Sade/Das Ausschweifende Leben des Marquis de Sade (De Sade) - **r.:** Cy Endfield - **asr.:** Alex von Richthofen - **s.: sc.:** Peter Berg, Richard Matheson - **f.** (Colore della Berkey Pathé): Heinz Pehlke, Richard Angst - **scg.:** Jurgen Kiebach - **c.:** Vangie Harrison - **m.:** Billy Strange - **int.:** Keir Dullea (marchese de Sade), Senta Berger (Anne Montreuil), John Huston (l'abate), Lilli Palmer (madame de Montreuil), Anna Massey (Renée de Montreuil), Sonja Ziemann (La Beauvoisin), Uta Levka (Rose Keller), Herbert Weissbach (de Montreuil), Max Kiebach (de Sade bambino), Christiane Krüger, Barbara Stanyk, Suzanne von Almassy, Heinz Spitzner, Friedrich Schönfelder, Maria Caleita - **cop.:** Samuel Z. Arkoff, James H. Nicholson per American International Prod.-Transcontinental/CCC-Filmkunst - **o.:** U.S.A.-Germania Occid., 1969 - **di.:** Italian International Film (reg.).

Regista modesto ma non mediocre, Cy Enfield ha saputo mettere a frutto, con scaltrito e talvolta raffinato mestiere, i suggerimenti di una sceneggiatura impostata con notevole originalità. Rifiutando le semplificazioni spettacolari e (almeno in parte) i deteriori allettamenti che la figura e la vita del marchese de Sade potevano offrire, gli autori si sono sforzati di arrivare a una definizione del personaggio interiorizzata e sfaccettata, proponendone una non banale interpretazione in chiave psicanalitica. Scomponendo i piani narrativi in una libera articolazione spazio-temporale basata su alcuni « leit-motiv » particolarmente significativi (l'incontro, nel teatro del decrepito castello, con il corrotto e mellifluo zio abate — al quale vengono collegati i primi traumi giovanili di De Sade — e le apparizioni dell'incantevole, irraggiungibile Anne Montreuil, la sola donna amata dal marchese), gli autori illustrano e spiegano le frustrazioni che impedirono al personaggio una normale vita sentimentale e sessuale, portandolo a finire miseramente i suoi giorni in una cella. Il gioco volutamente ambiguo tra realtà e finzione, tra fatti vissuti e fatti immaginati, determina puntuali contrappunti tra il parlato e immagini visive di apprezzabile densità espressiva. Colori e scenografie, immersi in un clima barocco, traducono figurativamente con efficacia lo sfaldarsi della coscienza del protagonista, alle prese con i condizionamenti di una realtà sociale crudele e oppressiva e con la scoperta di profonde, torbide tendenze istintive. Una impostazione così impegnativa era difficile da sostenere fino in fondo: e infatti, specie nella seconda parte, lo sviluppo narrativo tende a farsi confuso mentre le invenzioni formali diventano maniera, compiacimento tecnico estetizzante. Il personagio protagonista è poi servito piuttosto male da un attore monocorde e « opaco » (Keir Dullea), che riduce a tratti il racconto al livello di un banale drammone sentimentale. Il tentativo è comunque interessante e meritevole di attenzione. (A. B.)

Diablos de la guerra, Los/I diavoli della guerra - **r.:** Al Albert [Adalberto o Bitto Albertini] - **ar.:** Claudio Biondi, Ermenegildo Carrettero - **s., sc.:** Bitto Albertini, Bob Raymond [Roberto Infascelli], Valentin Fernandez Tubau - **f.** (Colorscope, Eastmancolor): Jaime Deu Casas - **om.:** Giorgio Urbinelli - **scg.:** Nicola Tamburro - **c.:** Elisa Ruiz - **mo.:** Giacinto Solito - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Guy Madison (il capitano George Vincent), Venantino Venantini (il tenente Heinrich Meinicke), Pascale Petit (Jeanine Rateau), Claudio Biava

(il sergente Donald Kelp), Max Dean [Massimo Righi] (Bill Harley), Rick Boyd [Rico Boido] (Willy Wandt), Paul Just (Steve Giannini), Jack Gardner (Jack), Tomas Roy (Edward Makintosch), Joseph Castle (Abrams), Raf Baldwin [Raf Baldassarre] (lo sceicco Feisal), Lee Valiant (Dick Duffy), Enrique Avila (Franz Kellner), Julio Perez Tabernero (Muller), Francisco Braña (Roger Kolowski), Renato Romano (Smith), Luis Induni (primo Colonnello), Anthony Steel (secondo Colonnello), Daniel Smith (Rateau) - **cop.:** Roberto Infascelli per Primex Italiana/Tilma Film - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Diavoli di Dayton, I - v. **Dayton's Devils**

Don Giovanni - **r.:** Carmelo Bene - **di.:** DAE (reg.).
V. giudizio di Giacomo Gambetti e dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 107 (Film visti a Cannes).

Donnerwetter! Donnerwetter! Bonifacius Kiesewetter/La casa delle « demi-vierges » - **r.:** Helmut Weiser - **s., sc.:** Bodo Baumann, Werner Hauff - **f.** (Eastmancolor): Siegfried Hold - **scg.:** Fritz Jüptner-Jonstorff - **mo.:** Fedora Zincone - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Robert Christian (Bonifacius), Marianne Schönauer, Paul Dahlke, Gretl Schörg, Loni Heuser, Petra Perry, Barth Warren, Monica Pardo, Adriana Alben, Grit Freyberg, Brigitte Kiel, Tom Riedel, Andreas Mankopff, Charly Elkins, Calisto Calisti, Hubert von Meyerinck, Sissy Löwinger, Raimund Marmstorff, Robert Werner, Erna Sellmer, Emmerich Schrenk, Christiane Rücker, Margot Mahler - **cop.:** Parnass/Renzo Renzi per la R.K. Cinematografica - **o.:** Germania Occid.-Italia, 1968-1969 - **di.:** regionale.

Don't Drink the Water (Come ti dirotto il jet) - **r.:** Howard Morris - **asr.:** Louis Stroller - **s.:** dalla commedia di Woody Allen - **sc.:** R. S. Allen, Harvey Bullock - **f.** (Technicolor): Harvey Genkins - **scg.:** Robert Grundlach - **mo.:** Ralph Rosenblum - **m.:** Pat Williams - **int.:** Jackie Gleason (Walter Hollander), Estelle Parsons (Marion Hollander), Ted Bessell (Axel Magee), Joan Delaney (Susan Hollander), Michael Constantine (Krojack), Howard St. John (l'ambasciatore Magee), Danny Meehan (Kilroy), Richard Libertini (padre Drobney), Pierre Olaf (chef), Avery Schrieber (il sultano), Phil Leeds (Sam), Mark Gordon (Mirik), Dwayne Early (Donald), Joan Murphy (impiegata agenzia viaggi aerei), Martin Danzig (Mishkin), Rene Constantineau (addetto all'organo), Howard Morris (il pilota) - **p.:** Charles H. Joffe e Jack Grossberg per la Jack Rollins and Charles H. Jaffe Production - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Euro International.

Edipeon - **r.:** Lorenzo Artale - **s.:** Aiché Nanà - **sc.:** Lorenzo Artale - **f.** (Eastmancolor): Mario Mancini - **scg.:** Alfredo Montori - **mo.:** Carlo Baltieri - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Aiché Nanà (Lola), Christian Hay (Gianni), Roberto Lande (Paolo), Magali Noël (madre di Gianni), Massimo Serato (padre di Gianni), Hélène Chanel (la contessa), Marcello Tamborra (Gianni bambino), Luigi D'Atri, Tony D'Ambra, Lori Ser, Alfredo Tatulli, Lino Coletta, Mirella Pamphili, Luca Sportelli, Marinella Marino - **p.:** Aiché Nanà per l'Arsa Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** regionale.

Ehi Cesare, vai da Cleopatra? Hai chiuso! - v. **Carry on Cleo**

Evviva la libertà - v. **Mister Freedom**

Fanny Hill (Vita intima di una ragazza moderna - Fanny Hill) - **r.:** Mac Ahlberg - **s., sc.:** Mac Ahlberg, ispirato dal romanzo di John Cleland - **f.** (Eastmancolor): Jan Lindeström - **scg.:** Rolf Bohman - **c.:** Gunilla Ponten - **mo.:** Ingemar Ejve - **m.:** Georg Riedel - **int.:** Diana Kjaer (Fanny Hill), Keve Hjelm (Leif Henning), Hans Ernback (Roger Boman), Oscar Ljung (Otto Wilhelmsson), Tina Hedström (Monika), Bo Lööf (Will), Gösta Prüzelius (padre di Roger), Gio Petré (signora Schöön), Mona Seilitz (Eva), Astrid Bye (Hanna), Hans Lindgren - **p.:** Tore Sjöberg per la Minerva Film-Europa Film - **o.:** Svezia, 1968 - **di.:** regionale.

Fragole e sangue - v. **Strawberry Statement, The**

Franco e Ciccio sul sentiero di guerra - **r.:** Aldo Grimaldi - **s.:** Giovanni Grimaldi, Bruno Corbucci - **sc.:** G. Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **scg.:** Fabrizio Frisardi - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Stelvio Rosi (il tenente), Adler Gray (Lusy), Joseph Persaud (capo indiano), Renato Baldini, Lino Banfi, Alfredo Rizzo, Gianni Solaro, Renato Malavasi, Wolff Fischer, Veronica Mary Wells, Silvano Spada, Turi Campochiaro - **p.:** Sergio Bonotti per la Mondial TE.FI. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Frusta e la forca, La - v. **Return of the Boomerang**

Funkstreife Gottes, Die (La città del peccato) - **r.:** Hubert Frank - **s., sc.:** H. Frank - **f.** (Eastmancolor): Siegfried Hold - **scg.:** Otto Pischiringer - **m.:** Hans Hammerschmid -

int.: Anthony Steel, Günther Stoll, Erwin Strahl, Leon Askin, Tanya Beryll, Christof Wackernagel, Gustav Elger, Monika Zinnenberg, Günther Neutze - **cop.**: Danubia-Danau Film - WDS/Parnass Film - **o.**: Austria-Germania Occid., 1968 - **di.**: regionale.

Galaxy Horror - Anno 2001 - v. **Body Stealers, The**

Gamera tai Gaos (Camera contro il mostro Gaos) - **r.**: Noriaki Yuasa - **s.**: Kazutada Nakano - **sc.**: Fumi Takahashi - **f.** (Tohoscope, colore): Akira Uehara - **mo.**: Noriaki Yuasa - **m.**: Tadashi Yamauchi - **int.**: Kojiro Hongo, Reiko Kasahara, Taro Marui, Yoshio Kitahara, Akira Natsùki, Kichijiro Veda, Fujo Murakami, Jutaro Kitashiro, Takashi Nakamura, Yukitaro Hotaru, Naoyuki Abe - **p.**: Hidemasa Nagata per la DAIEI Motion Pic. - **o.**: Giappone, 1968 - **di.**: regionale.

Gatta pericolosa - v. **Champagne für Zimmer 17**

Germania 7 donne a testa/Sieben Frauen pro Kopf - **r.**: Stanis Nievo, Paolo Cavallina - **s., sc.**: Steno e Sandro Continenza - **comm.**: S. Nievo, P. Cavallina, detto da Arnoldo Foà - **f.** (Eastmancolor): Mario Capriotti, Danilo Desideri - **mo.**: Mario Morra - **m.**: Robro e A. Korzynski - **cop.**: Ultrafilm - P.I.C., Roma/Rhein-Main - Film GmbH, Frankfurt a. M. - **o.**: Italia-Germania Occid., 1970 - **di.**: Dear-Warner Bros.

Grand cérémonial, Le (Il grande cerimoniale) - **r.**: Pierre-Alain Jolivet - **s.**: dal lavoro teatrale di Arrabal - **sc.**: P.-A. Zolivet, Serge Ganzi - **f.** (Eastmancolor): Bernard Daillencourt - **scg.**: Jacques Mawart - **mo.**: Mireille Mauberna - **m.**: Jack Arel - **int.**: Ginette Leclerc (la madre), Michel Tureau (il figlio), Marcella Saint-Amant (la ragazza), Jean Daniel Ehrmann, Arrabal - **p.**: Productions Alcinter - **o.**: Francia, 1968 - **di.**: regionale.

Hell's Angels '69 (Angeli della violenza) - **r.**: Lee Maden - **s.**: Tom Stern, Jeremy Slate - **sc.**: Don Tait - **f.** (Technicolor, stampato in Eastmancolor): Paul Loman - **mo.**: Gene Ruggiero - **m.**: Tony Bruno - **int.**: Tom Stern (Chunck), Jeremy Slate (Wes), Conny Van Dyke (Betsy), Steve Sandor (Apache), J. D. Spradlin (detective), Sonny Barger (Sonny), Terry il vagabondo (Terry), Bobby Hall, Ray Renard, Rac Henry, Michael Michaelian, Daniele Corn, Bob Harris, Skip, Tiny, Magoo e l'Original Oakland Hell's Angels - **p.**: Tom Stern per la Tracom Productions - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Variety.

Het Snö (La calda neve) - **r.**: Torbjörn Axelman - **s., sc.**: T. Axelman, Sandro Key-Aberg, Henry Sidoli - **f.** (Eastmancolor): Hasse Dittmer - **m.**: Sven Bertil-Taube - **int.**: Ernst Hugo Järegård, Sven Bertil-Taube, Grynet Molvig, Margareta Sjödin, Ulf Brunnberg - **p.**: T. Axelman per la TAX Productions - **o.**: Svezia, 1968 - **di.**: Panta (reg.).

Homme qui ment, L' (L'uomo che mente) - **r., s., sc.**: Alain Robbe-Grillet - **f.**: Igor Luther - **ass.**: Michel Fano - **scg.**: naturale - **mo.**: Robert Wade - **m.**: Michel Fano - **int.**: Jean-Luis Trintignant (Boris Varissa), Sylvie Bréal (Maria), Dominique Prado (Lisa), Zuzanna Cukorikova (Laura), Sylvia Turbova (Sylvia, sorella di Jean), Ivan Mistric (Jean Robin), Jozef Kroner (Frantz, il domestico), Julius Vašek, Catherine Robbe-Grillet - **dp.**: Maurice Urbain - **cop.**: Como Films-Lux-CCF, Paris/Ceskoslovensky Film, Bratislava - **o.**: Francia-Cecoslovacchia, 1968 - **d.**: Lux CCF - **di.**: Indief - **dr.**: 98'.

How I Lived as Eve (Nel Paradiso terrestre io vivo come Eva) - **r.**: Zygmunt Sulistrowski - **s., sc.**: Z. Sulistrowski, Georg Lafayette - **f.** (Eastmancolor): Herbert C. Theisen - **scg.**: naturale - **mo.**: Z. Sulistrowski - **m.**: Enrico Simonetti, Lirio Panicali, Remo Usai - **int.**: Kitty Wolf, June Abel, Ellie Rogers, Robert Bird, Dieter K. Friedrich, Alan Kran, Rita Christie, Laura Sirk, Jeff Martin - **p.**: Z. Sulistrowski per l'United Producers - **o.**: U.S.A., 1963 - **di.**: regionale.

Inchiodate l'armata sul ponte - v. **Most**

Indagine su un « parà » accusato di omicidio - v. **Dernier saut, Le**

Invasione degli astromostri, L' - v. **Kaiju Daisenso**

Invicible Six, The (Sei dannati in cerca di gloria) - **r.**: Jean Negulesco - **s.**: dal romanzo « The Heroes of Yucca » di Michael Barrett - **sc.**: Guy Elmes, Chester Erskine - **f.** (Technicolor): Piero Portalupi - **scg.**: Ivan Girard - **mo.**: Derek York - **m.**: Manos Hadjidakis - **int.**: Stuart Whitman (Tex), Elke Sommer (Zari), Curd Jürgens (il Barone), Ian Ogilvy (Ronald), James Mitchum (Nazar), Beh Rooz (Jahan), Lon Sutton (Mike), Isarco Ravaioli (Giorgio), Warene Ott, Anoosh Artin - **p.**: Mustafà Akhavan per la Moulin Rouge - **o.**: Iran-U.S.A., 1970 - **di.**: Paramount.

Invitée, L'/L'invitata - **r.**: Vittorio De Seta - **s.**: Tonino Guerra, Lucile Laks - **sc.**: Monique Lange, V. De Seta - **d.**: Frantz-André Burguet - **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli - **om.**: Lucien Legros - **scg.**: Pierre Guffroy - **mo.**: Emma Le Chanois, Gina Pignier, Alessandro Lena - **m.**: Georges Garvarentz - **int.**: Joanna Shimkus (Anne), Michel Piccoli (François),

Jacques Perrin (Laurent), Lorna Heilborn (Lorna), Clotilde Joano (Michelle), Paul Barge, Jacques Rispal, Albert Dagnant - **cop.:** O.P.E.R.A./Cormons Films, Bologna - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Panta (reg.).

Curioso tentativo di De Seta di reinventarsi una vena narrativa più distesa e meno convulsa e, forse, anche più scioltamente popolare e commestibile, dopo l'esordio casto e segreto nel lungometraggio con Banditi a Orgosolo *e il febbrile e faticato psicologismo di* Un uomo a metà, *opere differenti fra loro ma entrambe, per differenti motivi, di spigoloso approccio per il pubblico. Si direbbe, in realtà, che qui il regista siciliano abbia avuto a mente un certo patinatissimo « kitsch » sentimental-intimistico, che sta fra il Lelouch di maggior successo e il Sautet de* L'amante. *Non a caso del resto, al di là delle convenienze produttive, è andato a girare il film in Francia, terra d'elezione d'ogni intrigo d'amor borghese, con i suoi colori tondi e splendidi ed i suoi cinematografici grigi, la sua fertile presenza di quarantenni con problemi coniugali, automobile, lavoro semi-culturale, civiltà un poco brusca di modi. E il suo Michel Piccoli, inevitabile ormai a questo livello di intenzioni e di narrazioni, perfin troppo bravo nel suggerire le sfumature d'una condizione di civiltà di testa e di cuore, fra il razionale, l'integrato e il rassegnato, che è appunto borghese ed europea per eccellenza, ed ancor più francese, squisitamente. Architetto, come è ovvio; e conduce con sé, nel Mezzogiorno, dove l'attende la moglie, la propria segretaria, Anne, che è sconvolta da una crisi coniugale. Suo marito è tornato dall'Inghilterra con una ragazza di cui è innamorato, ed Anne, che non sa e non vuole accettare la nuova situazione, inventa un motivo qualsiasi pur di allontanarsi da Parigi. Cammin facendo il rapporto fra l'architetto e la segretaria si muta da generico in affettuoso e poi in amorosamente intimo. Ma alla fine del viaggio Anne conosce la moglie dell'architetto e capisce d'esser lei, adesso, a recitare il ruolo della intrusa d'amore, che tanto l'aveva ferita. Ciò premesso, si ritrova nel film pressapoco tutto quel che ci si immagina di trovare: la schermaglia di viaggio, la sosta in un angolo favoloso della Franca Contea, sepolta dalla neve, un panettiere all'antica con il suo forno arcaico, l'amico scultore che lavora in una grotta, i bei colori malinconici intuiti con gusto da Luciano Tovoli. S'avverte anche, palesemente, il civile tentativo di vestirsi di panni non propriamente personali, e di conseguenza un sapore di esangue manierismo, di faticata indagine sentimentale e, propriamente, di degno ma irrefutabile fallimento narrativo (C.G.F.)*

Io non scappo... fuggo - **r.:** Franco Prosperi - **s., sc.:** Castellano e Pipolo - **f.** (Colore della Spes): Armando Nannuzzi - **es.:** Wilelmo De Traversari, Giulio Molinari - **scg., arr.:** Luciano Puccini - **c.:** Renzo Gronchi - **mo.:** Tatiana Morigi - **m.:** Bruno Canfora - **int.:** Alighiero Noschese (sergente Egisto Brugnoli), Enrico Montesano (Armando Primo), Renato De Carmine (capitano milanese), Stefano Satta Flores (Collovà), Lino Banfi (un contadino barese), Ignazio Leone (il maggiore americano), Bruno Valerini (Santin), Mariangela Melato, Grazia Di Marzà, Giancarlo D'Amico, Emanuela Fellarini, Giulio Dolfini - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Prod. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad.

It Takes All Kinds (Colpo di grazia) - **r.:** Eddie Davis - **s.:** da « A Girl like Cathy » di Edward D. Hoch - **sc.:** Eddie Davis, Charles E. Savage - **f.** (Eastmancolor): Mick Bornemann - **m.:** Bob Young - **int.:** Robert Lansing (Tony Gunther), Vera Miles (Laura Ring), Barry Sullivan (Orville Benton), Sid Melton (Benji), Penny Sugg (J. P. Duncan) - **cop.:** Eddie Davis per Goldsworthy Productions/Commonwealth United Productions - **o.:** Australia-U.S.A., 1969 - **di.:** P.A.C. (reg.).

Kaiju Daisenso (L'invasione degli astromostri) - **r.:** Inoshiro Honda - **s., sc.:** Shinichi Sekizawa - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Hajime Koizumi - **es.:** Eiji Tsuburaya - **mo.:** Rhyohei Fuji - **m.:** Akira Ifukube - **int.:** Nick Adams (Glenn), Akira Takarada (Fuji), Jun Tazaki (Sakurai), Kumi Mizuno (miss Namikawa), Akira Kubo (Tori), Yoshio Tsuchiya (il controllore), Keiko Sawai - **p.:** Toho Film Company - **o.:** Giappone, 1965-1966 - **di.:** Titanus.

Karin - Un corpo che brucia - v. **Bal des voyous, Le**

Last Escape, The (Gli sciacalli del comandante Strasser) - **r.:** Walter E. Grauman - **s.:** John C. Champion, Barry Trivers - **sc.:** Herman Hoffman - **f.** (De Luxe color): Gernot Roll - **scg.:** Rolf Zehetbauer - **mo.:** Peter Ellio - **int.:** Stuart Whitman (il capitano Lee Mitchell), John Collin (il sergente Harry McBee), Pinkas Braun (Von Heinkel), Martin Jarvis (il tenente Donald Wilcox), Gunther Neutze (il maggiore Hessel), Margit Saad (Karen), Patrick Jordan (il maggiore Griggs), Johnny Briggs (O'Connell), Harald Dietl (il maggiore Petrov), Andy Pap (Curt), Gert Vespermann (Blucher), Helmut Heisler - **p.:** Irving Temaner per Oakmont Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

Last Grenade, The (I 5 disperati duri a morire) - **r.:** Gordon Flemyng - **asr.:** Tony Waye - **s.:** dal romanzo « The Ordeal of Major Grisby » di John Sherlock - **ad.:** James Mitchell

John Sherlock - **sc.**: Kenneth Ware - **f.** (Panavision, Eastmancolor stampato in Technicolor): Alan Hume - **es.**: Pat Moore - **scg.**: Anthony Pratt - **arr.**: Terence Morgan - **mo.**: Ernest Hosler - **m.**: John Dankworth - **int.**: Stanley Baker (il maggiore Harry Grigsby), Alex Cord (Kip Thompson), Honor Blackman (Katherine Whiteley), Richard Attenborough (il generale Charles Whiteley), Rafer Johnson (Joe Jackson), Andrew Kei (Gordon Mackenzie), Ray Brooks (il tenente David Coulson), Julian Glover (Andy Royale), John Thaw (Terry Mitchell), Philip Latham (Adams), Neil Wilson (Wilson), Gerald Sim (il dott. Griffiths), A.J. Brown (il governatore), Pamela Stanley (la moglie del governatore), Kenji Takaki (Te Ching), Paul Dawkins - **dp.**: Row Carr - **p.**: Josef Shaftel per la Cinerama-A. Dimitri de Grunwald-Josef Shaftel Production - **pa.**: René Dupont - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **di.**: Medusa (reg.) - **dr.**: 93'.

Last Summer, The (I brevi giorni selvaggi) - **r.**: Frank Perry - **asr.**: Terry Donnelly - **s.**: dal romanzo di Evan Hunter - **sc.**: Eleanor Perry - **f.** (Eastmancolor): Gerald Hirschfeld - **scg.**: Peter Dohanos - **mo.**: Marion Kraft - **m.**: John Simon - **int.**: Barbara Hershey (Sandy), Richard Thomas (Peter), Bruce Davison (Dan), Cathy Burns (Rhoda), Ernesto Gonzalez (Anibal), Ralph Waite (padre di Peter), Peter Turgeon (Caudell), Conrad Bain (padre di Dan), Eileen Letchworth (madre di Dan), Maeve McGuire (giovane donna), Ed Stevlingson (Sidney), Glenn Walker (il ragazzo al ballo), Lou Gary, Andrew Krance e Wayne Mayer, Lydia Willen - **dp.**: Phil Goldfarb - **p.**: Alfred Crown, Sidney Beckerman per Alsid Productions - FrancisProductions - **pa.**: Joel Glickman - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 97'.

Lisa dagli occhi blu - **r.**: Bruno Corbucci - **s.**: Sergio Bonotti, Ettore M. Fizzarotti, Luciano Ferri - **sc.**: Renzo Genta - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **scg.**: Fabrizio Frisardi - **mo.**: Daniele Alabisco - **m.**: Gianfranco Monaldi - **int.**: Mario Tessuto (Mario Bongiovanni), Silvia Dionisio (Lisa Prandi), Carlo Mazzarella (Prandi), Bice Valori (signora Prandi), Carlo Dapporto (Agostino), Walter Brugiolo « Popoff » (Ginetto), Mario Carotenuto (il preside), Erminio Macario (l'uomo dei gatti), Peppino De Filippo (Amleto), Ric (un operaio), Gian (un impiegato), Grant Mitchell (l'uomo sull'albero), Marisa Merlini (una casalinga), Vittorio Congia (Enrico), Stelvio Rosi (Luca), Rosita Pisano (la domestica), Nino Terzo (il cuoco), Edith Peters (la cuoca), Pietro De Vico (l'agente della stradale), Lino Banfi (Pasquale), Elio Crovetto (Giovanni), Eva Maria Grubmüller (la straniera), Giuditta Toscano, Sofia Dionisio - **p.**: Sergio Bonotti per la Mondial TE.FI. - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: Titanus.

Madame und ihre Nichte (Mia nipote... la vergine) - **r.**: Eberhard Schroeder - **s.**: dalla novella « Yvette » di Guy de Maupassant - **sc.**: Werner P. Zibaso - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **scg.**: Hertha Hareiter-Pischinger - **c.**: Nikola Hölz - **mo.**: Herbert Taschner - **m.**: Gert Wilden - **int.**: Ruth Maria Kubitschek (Olga De Winter), Edwige Fenech (Yvette), Fred Williams (Peter), Rainer Penkert, Karl Walther Diess, Ini Assmann, Ann Hellstone, Isolde Lehner, Elisabeth Lennartz, Thomas Hock, H. Struckmeyer, David Heinemann, Valerie Antelmann, Robert Naegele, Hansi Lohmann - **p.**: Wolf C. Hartwig per la Rapid-Hape - **o.**: Germania Occid., 1969 - **di.**: regionale.

Main, La (La mano) - **r.**: Henri Glaeser - **asr.**: Pierre Gauchet - **s.**: H. Glaeser - **sc.**: H. Glaeser, Paul Parisot - **f.** (Eastmancolor): Sacha Vierny - **scg.**: Roland Berthon - **arr.**: Marc Desages - **mo.**: Christian Gaudin - **m.**: Pierre Jansen - **int.**: Nathalie Delon (Sylvie), Michel Duchaussy (Philippe), Henri Serre (Pierre), Pierre Dux (lo psicoanalista), Eléonore Hirt (la madre/la ladra), Roger Hanin (il produttore/l'ispettore), Carole Lebel, Hélène Vallier, Daniel Emilfork, Pino Caruso - **cop.**: P.R.O.G.E.F.I.-P.E.C.F.-O.N.I.R.I.S./P.I.C. - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **di.**: Dear-Warner Bros.

Mark of the Devil - v. **Tortur - Hexen auf Blut Gequält**

Mia nipote... la vergine - v. **Madame und ihre Nichte**

Michael Kohlhaas (La spietata legge del ribelle) - **r.**: Volker Schlöndorff - **s.**: dal romanzo omonimo di Heinrich von Kleist - **sc.**: Edward Bond, V. Schlöndorff, Clement Biddle-Wood - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Willy Kurant - **scg.**: Ivan Vanicek, Rudi Kovacs - **c.**: Hanna Axmann von Rezzori - **mo.**: Claus von Boro - **m.**: Stanley Myers - **int.**: David Warner (Michael Kohlhaas), Anna Karina (Elizabeth detta Lisbeth), Anita Pallenberg (Katrina), Relia Basic (Nagel), Anton Driffing (l'Elettore), Inigo Jackson (Junker von Tronka), Michael Gothard (John), Anthony May (Peter), Tim Ray (Tony), Iwan Palluch (Stern), Kurt Meisel (il cancelliere), Thomas Holtzmann (Martin Lutero), Peter Weiss (il giudice), Maurice Werner (il ministro Protocollo), Gregor von Rezzori (Kunz), Nada Kotrosova (la madre badessa), Hanna Axmann von Rezzori (Lady von Tronka), Zdenek Kryzanek (l'avvocato), Mikulas Ladizinsky (il macellaio), Vaclav Lohninsky, Emanuel Schmied, Keith Richards, Erich Aberle - **p.**: Jerry Bick per la Oceanic Filmproduktion, in associazione con la Gina Productions - **o.**: Germania Occid., 1969 - **di.**: Columbia-Ceiad.

Midas Run, The (Il colpo era perfetto, ma...) - **r.:** Alf Kjellin - **asr.:** Luciano Sacripanti, Luciano Palermo - **s.:** Berne Giler - **sc.:** James D. Buchanan, Ronald Austin, Berne Giler - **f.** (Technicolor): Ken Higgins - **scg.:** Arthur Lawson, Ezio Cescotti - **arr.:** Massimo Tavazzi - **mo.:** Fredric Steinkamp - **m.:** Elmer Bernstein - **ca.:** « The Midas Run » di E. Bernstein, Don Black - **int.:** Richard Crenna (Mike Warden), Anne Heywood (Sylvia Giroux), Fred Astaire (John Padley), Roddy McDowall (Wister), Ralph Richardson (Henshaw), Adolfo Celi (Aldo Ferranti), Cesar Romero (Adero), Maurice Denham (Crittenden), John Le Mesurier (Wells), Karl Otto Alberty (Dietrich), Aldo Bufi Landi (carabiniere), Fred Astaire junior (co-pilota), Jacques Sernas (Giroux), George Hartman (Pfeiffer), Caroline De Fonseca (signora Pfeiffer), Bruce Beeby (Gordon), Stanley Baugh (pilota), Robert Henderson (il preside) - **p.:** Raymond Stross per la Selmur Pictures Production-R. Stross Prod.-Motion Picture International - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** D.C.I.

Mio Mao - Fatiche e avventure di alcuni giovani occidentali per introdurre il vizio in Cina - **r.:** Nicolò Ferrari - **s., sc.:** Nicolò Ferrari - **f.** (Reversalscope, Eastmancolor): Geraldo Patrizi - **scg:** naturale - **mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Teo Usuelli - **int.:** Yves Beneyton (Giuda), Rosemary Dexter (Jean), Livio Barbo (Tom), Ivo Mazzucchelli (Bob), Francesca Romana Coluzzi (Clea), Teri Hare (Mia), Giorgio Dolfin - **p.:** Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Cineriz.

Mission Impossible Versus the Mob (Squadra dell'impossibile: due volti per morire) - **r.:** Paul Stanley - **s.:** Bruce Geller - **sc.:** William Read Woodfield, Allan Balter - **f.** (Technicolor): Michel Hugo - **mo.:** Paul Krasny - **m.:** Lalo Schifrin, Jerry Fielding - **int.:** Peter Graves (Jim Phelps), Martin Landau (Rollin Hand), Barbara Bain (Cinnamon), Greg Morris (Barney), Peter Lupus (Willy), Paul Stevens (Frank Wayne), Vincent Gardenia (Vito Lugana), Nick Colasanto (Jimmy Bibo), Paul Lambert, Vic Perrin, Joan Staley, Stuart Nisbet, Robert Phillips, Eduardo Ciannelli - **p.:** Joseph Gantman per la Gantman Prod. - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Paramount

Mister Freedom (Evviva la libertà) - **r., s., sc.:** William Klein - **asr.:** Alain Franchet, Didier Beaudet - **scg.:** Jacques Dugied, André Piltant - **mo.:** Anne-Marie Cotret, Monique Tesseire - **m.:** Serge Gainsbourg - **int.:** John Abbey (mister Freedom), Delphine Seyrig (Maria Maddalena), Jean-Claude Drouot (Dick-Discount), Philippe Noiret (Mugikman), Catherine Rouvel (Maria Rossi), Donald Pleasence (dott. Freeman), Samy Frey (Cristo), Serge Gainsbourg (Mister Drugstore), Yves Montand (capitano Formidabile), Rufus (Freddy Fric), Yves Lefebvre, Michel Creton, Rita Maiden, Sabine Sun, Colin Drake, Henry Pillsbury, Pierre Baillot, Albert Augier, Colette Charrier, Raoul Billerey - **p.:** Guy Belfond, Michel Zemer, Christian Thivat per O.P.E.R.A.-Les Films du Rond-Point - **o.:** Francia, 1968 - **di.:** INDIEF.

V. altri dati e giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. 251 (Festival di Trieste).

Most (Inchiodate l'armata sul ponte) - **r.:** Hajrudin Krvavac - **s.:** da un racconto di H. Krvavac - **f.** (Eastmancolor) - **mo.:** H. Kravavac - **int.:** Bata Živojinović (Il Tigre), Boro Begović, Igor Galo, Wilhelm Koch-Hooge, Hanjo Hasse, Axel Delmare - **p.:** Bosna Film-Kinema, Sarajevo - **o.:** Jugoslavia, 1969 - **di.:** regionale.

V. altri dati e giudizio di Gianni Rondolino in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 51 (Festival di Pola).

Nattmara (La spirale del terrore) - **r.:** Arne Mattsson - **s., sc.:** Per Wahlöö, Arne Mattsson - **f.:** Max Wilén - **m.:** Georg Riedel - **int.:** Ulla Jacobsson (Maj Berg), Gunnar Hellström (Per Berg), Sven Lindberg, Mimi Pollak, Thord Peterson, Mona Malm - **p.:** Lorens Malmstedt per AB Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia, 1965 - **di.:** Euro International.

Nel paradiso terrestre io vivo come Eva - v. **How I Lived as Eve**

Night of the Living Dead, The (La notte dei morti viventi) - **r.:** George A. Romero - **s., sc.:** John A. Russo, George A. Romero - **f.:** George A. Romero - **sv.f.:** Joseph Unitas - **es.:** Regis Survinski, Tony Ascot - **int.:** Judith O'Dea (Barbara), Duane Jones (Ben), Karl Hardman (Harry Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Marilyn Eastman (Helen Cooper), Russel Streiner (Johnny), Kyra Schon (Karen), Bill Heinzman, Charles Craig, Frank Doak, George Kosana, Randy Burr, Bill « Killy Billy » Cardille - **p.:** Russell Streiner, Karl Hardman per la Image Ten Prod. con la collab. della Walter Reade Organisation - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Fida (reg.).

Esseri misteriosi terrorizzano campagne, villaggi, città degli Stati Uniti: si muovono come automi, uccidono inesorabilmente, quindi mangiano le carni delle loro vittime. Si scopre che sono morti, da poco o da moltissimo tempo, che si muovono come robot, forse sotto l'influsso di misteriose radiazioni spaziali, forse provenienti da altri pianenti (in passato un'astronave si perdette lontano). A loro volta le vittime, poco dopo la morte, ripren-

dono la forma di vita apparente che è degli altri individui, diventando essi stessi carnefici. Alla fine si scopre che, per annullarne totalmente l'esistenza, è indispensabile colpirli alla testa, al cervello, oppure bruciarli agli occhi. Questa la situazione, in cui si muovono una ragazza — che perde il fratello vittima dei mostri e che lo ritrova omicida — e un giovane negro che organizza con lei una difesa a oltranza in una casa abbandonata, in cui compaiono poi altri ospiti. Ma i mostri avanzano, al terrore subentra il caos anche nella casa, alla fine soltanto il giovane negro sopravvive. Intanto l'organizzazione di salute pubblica si muove, le stazioni televisive danno istruzioni sui centri di raccolta, gli sceriffi organizzano squadre amate. Ed è proprio uno di questi sceriffi, con una di queste squadre, ad arrivare vicino alla casa: con l'aria cupa e trasandata, per portare a termine un « lavoro », lo sceriffo dà ordine ai suoi uomini di sparare ben bene alla testa di quell'ombra ch si muove dietro la finestra. E il giovane negro che, barcollando, tentava di farsi riconoscere, cade senza dire una parola e senza che nessuno si avveda di lui. La trama — tutt'altro che completa, ma abbastanza esauriente — è indispensabile per considerare almeno alcuni elementi del film: il terrore e il senso dell'inconscio, dell'incontrollabile, da un lato; la violenza bruta, il non-ragionamento, la frettolosità nel non tener conto delle motivazioni altrui, dall'altro, e da parte delle autorità e in particolare della polizia. L'asciuttezza e la disinvoltura del racconto, lo stile scarno con cui le situazioni sono rappresentate — sia nel « thrilling » e nel « terrore » che nei movimenti delle « autorità » — concorrono a una scansione e a una efficacia immediata: il giudizio sul « domani » degli Stati Uniti — visto emblematicamente in chiave parafantascientifica — è, così, sullo stesso piano di durezza e di spietatezza, espresso senza mezzi termini. Forse non è immediato superare quel senso di diffidenza che un film come questo — apparentemente di « serie B », come si diceva una volta — suscita: è facile che lo si prenda in superficie. Ma visto con un minimo di attenzione, La notte dei morti viventi *appare uno dei film americani più interessanti e validi degli ultimi tempi, e non solo per significati sociologici e fantapolitici: bensì anche per qualità di spettacolo e di stile, per tensione di ritmo, indubbiamente nell'ambito di una ricerca nuova. (G.G.)*

Nightmare in Wax (Il mostro del museo delle cere) - **r.:** Bud Townsend - **asr.:** Herman Webber - **s., sc.:** Rex Carlton - **f.** (Pathé Color): Glen Smith - **scg.:** James Freiberg - **mo.:** Leonard Kwit - **m.:** Igo Kantor - **int.:** Cameron Mitchell (Vincent Renard), Anne Helm (Marie Morgan), Scott Brady (detective Haskell), Barry Kroeger (Max Black), Victoria Carrol (Carissa), Phillip Baird (Tony Dean), Johnny Cardos (sergente Carver), Hollis Morrison (Nick), James Forrest (Alfred Herman) - **p.:** Martin B. Cohen per A. & E. Film Corp. - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** regionale.

Non torno a casa stasera - v. **Rain People, The**

Notte dei morti viventi, La - v. **Night of the Living Dead, The**

Oblong Box, The (La rossa maschera del terrore) - **r.:** Gordon Hessler - **asr.:** Derek Whitehurst - **s.:** ispirato da una storia di Edgar Allan Poe - **sc.:** Lawrence Huntingdon - **d. aggiunti:** Christopher Wicking - **f.** (Eastmancolor): John Coquillon - **scg.:** George Provis - **mo.:** Max Benedict - **m.:** Harry Robinson - **int.:** Vincent Price (Julian Markham), Christopher Lee (dott. Neuhartt), Alastair Williamson (sir Edward Markham), Hilary Dwyer (Elizabeth), Peter Arne (Samuel Trench), Harry Baird (N'Galo), Carl Rigg (Mark Norton), Maxwell Shaw (Tom Hackett), Michael Balfour (Ruddock), Godfrey James (Weller), Rupert Davies (Joshua Kemp), Sally Geeson (Sally Baxter), Ivor Dean (Hawthorne), Uta Levka - **p.:** Gordon Hessler per A.I.P. (American International Prod.) - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Italian International Film.

Onyricon - v. **Wonderwall**

Ormen (Ormen, la frusta del sesso) - **r.:** Hans Abramson - **s.:** dal romanzo di Stig Dagerman - **sc.:** Hans Abramson - **f.** (Eastmancolor): Mac Ahlberg - **scg.:** P.A. Lundgren - **mo.:** Ingemar Ejve - **m.:** Georg Riedel - **int.:** Christina Schollin (Irene), Harriet Andersson (Vera), Hans Ernback (Bill), Tor Isedal (sergente Bohman), Gudrun Brost (madre di Irene), Lars Passgård (Gideon), Eddie Axberg (garzone del macellaio), Björn Gustafson (Mattson), Tommy Nilsson (Berndt), Morgan Andersson (Åke), Lars Edström (Pjatten), Margareta Sjödin (Inga), Signe Stade (Inge Lis) - **p.:** Tore Sjöberg per Minerva Film-AB Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia, 1965 - **d.:** **Gala** (reg.) - **dr.:** 96'.

Orso e la bambola, L' - v. **Ours et la poupé, L'**

Ostia - **r.:** Sergio Citti - **sv.r.:** Pier Paolo Pasolini - **s., sc.:** Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti - **f.:** Mario Mancini - **scg.:** Claudio Giambanco e Mario Ambrosino - **mo.:** Nino Baragli, Carlo Reali - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** Laurent Terzieff (Bandiera), Franco Citti (Rabbino), Anita Sanders (la ragazza), Ninetto Davoli (Fiorino), Filippo Costanzo (Bandiera bambino), Maurizio Bianconi (Rabbino bambino), Lamberto Maggiorani, Luisa

Tirinnanzi, Celestino Compagnoli, Gianni Pulone, Alberto Del Prete, Settimio Piconi, Gualtiero Fiorentino, Giulio Simonetti, Alberto Chiapparelli, Fernndo Piergentili, Sandro Giordani - **p.**: Alvaro Mancori per la Mancori-Chrétien - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: regionale.

La storia è quella di Rabbino e Bandiera, due fratelli che incontrano una ragazza, povera e disperata come loro. Non vogliono, non lo sanno, forse, ma le si affezionano; e infine, senza volere, per lei Rabbino uccide Bandiera. « (...) C'è nel film l'oleografia di un Diavolo-pipistrello che porta sul suo groppone una ragazza bionda, che sta lì a fare da spia che Sergio Citti era ben cosciente di rappresentare almeno uno dei suoi personaggi (la Donna-demonio) come un personaggio da ex-voto. E questo elemento « voluto », di carattere manieristico popolare, si inserisce, contaminandosi, con il realismo degli altri personaggi (i due fratelli e i loro amici). E' questa contaminazione che è indefinibile. E fa si che Ostia *sia un'affabulazione nata da esperienze profonde e atroci dell'Autore (anche autobiografiche: come l'episodio della pecora Rosina), e da una sua volontà « demoniaca » di liberarsene attraverso l'ironia: che non potendo essere di qualità borghese non ottiene gli effetti che di solito l'ironia ottiene. Infatti le psicologie dei personaggi e il loro rapporto con l'ambiente sono tutte perfette, e prive di deformazioni. L'unica deformazione è quella metafisica del Maligno: che contamina dunque la forma del film, non il suo spirito. Ma, ancora una volta, i caratteri non sono quelli consueti della deformazione metafisica: perché Sergio Citti non è un borghese spiritualista. Egli non crede in niente. La demonicità della donna è una sua ossessione privata, che non ha doppi-fondi spiritualistici o religiosi: resta inerte e ontologica. (...) »: l'opinione di Pier Paolo Pasolini — coautore fondamentale della sceneggiatura — ci sembra vada assai al di là della testimonianza, per essere ben attendibile sul piano critico. Anche se è vero che Pasolini prescinde forse dal ritmo e certamente dall'originalità del racconto che, sulla pagina, è vicino ai suoi testi migliori, ma sullo schermo è meno inventato e lirico dei film che lui stesso firma. Ricordiamo tuttavia i brani agghiaccianti e insieme « fatali » della violenza della ragazza da parte del padre (un bravissimo e allucinante Maggiorani) e del banchetto con la pecora Rosina, e il finale. (P.P.)*

Ours et la poupée, L' (L'orso e la bambola) - **r.**: Michel Deville - **asr.**: Jen Lefèvre - **s.**: Nina Companeez, Michel Deville - **sc.**: Nina Companeez - **f.** (Eastmancolor): Claude Lecomte - **scg.**: Claude Pignot - **mo.**: Nina Companeez - **m.**: Gioacchino Rossini, Eddie Vartan - **int.**: Brigitte Bardot (Felicia), Jean Pierre Cassel (Gaspard), Daniel Ceccaldi (Ivan), Xavier Gélin (Reginald), Georges Claisse (Stéphane), Patrick Gilles (Titus), Olivier Stroh (Arthur), Patricia Darmon (Mariette), Sabine Haudepin (Julie), Valérie Stroh (Charlotte), Julien Verdier, Claude Beauthéac, Jean Lescot, Joël Mouton, Audrey Gill, Karin Lafabrie - **p.**: Mag Bodard per la Parc Film - Marianne Production - **o.**: Francia, 1969 - **di.**: Paramount.

Pan Wolodyjowski (Il settimo flagello) - **r.**: Jerzy Hoffman - **s.**: dal romanzo « Il signor Wolodyjowski » di Henryk Sienkiewicz - **sc.**: Erzy Lutowski e J. Hoffman - **f.** (Cinemascope 70, Eastmancolor): Jerzy Lipman - **mo.**: J. Hoffman - **m.**: Andrzej Markowski - **int.**: Tadeusz Lomnicki (il colonnello Wolodyjowski), Magdalena Zawadzka (Evka), Irena Karel, Daniel Olbrychski - **p.**: Kamera Film - **o.**: Polonia, 1967-69 - **di.**: Magna (reg.).

Peau de Torpedo, La/Dossier 212 - Destinazione morte - **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo di Francis Ryck - **sc.**: Jean Cau, J. Delannoy - **f.** (Eastmancolor): Edmond Séchan - **scg.**: René Renoux - **arr.**: Pierre Tyberghein - **mo.**: Henri Louisette Hautecoeur-Taverna - **m.**: François de Roubaix - **int.**: Stéphane Audran (Dominique), Lilli Palmer (Helen), Klaus Kinski (Torpedo), Michel Constantin (Coster), Frédéric de Pasquale (Nicolas), Noëlle Adam (Laurence), Christine Fabrega (Sylviane), Georges Lycan (il sicario), Catherine Jacobsen (Françoise), Jean Claudio (Fedor), Angelo Infanti (Jean) - **cop.**: Maurice Jacquin per Comacico-Les Films Copernic/Mars Film/Roxy Film - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid,. 1969 - **di.**: Paramount.

Pelle di bandito - **r.**: Piero Livi - **arr.**: Giuliano Dejana - **altri int.**: Ugo Cardea (Mariano Di Linna), Giuliano Disperati (Pedro), Mavì (Stefania), Giuseppe Bucco, Mario De Cortes, Martino Panzitta, Nardo Petta - **di.**: Cineriz.
V. altri dati e giudizio di Orio Caldiron in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. 54 (Mostra di Venezia - « Tendenze »).

Prima ti perdono... poi t'ammazzo - **r.**: John Wood [Ignazio F. Iquino] - **s.**: Luciano Martino - **sc.**: Ignacio F. Iquino, L. Martino, Jakie Kelly - **ad.**: Vinicio Marinucci - **f.** (Eastmancolor): Floriano Trenker - **scg.**: Egle Fatini, Francisco Manteca e Andres Valve - **mo.**: Alberto Moriani, Luis Puigvert - **m.**: Enrico Escobar - **int.**: Richard Harrison (Walton alias Wayne Sonnyer), Fernando Sancho (Ramon l'Azteco), Erika Blanc (Marta Sonnyer), Gustavo Re (Richard Stevens), Bruno Corazzari, Indio Gonzales, Fernando Rubio, Antonio Molino Rojo, Cesar Ojjnaga, José Ignacio Abadal, Leontine May, Elena Pironti, Juan Torres, Alberto Severi, Florencio Galpes, Nino Martin, Maria Cinzia Rosello - **cop.**: Devon Film/IFISA - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **di.**: Titanus.

Principe coronato cercasi per ricca ereditiera - **r.:** Gianni Grimaldi - **s., sc.:** G. Grimaldi - **f.** (Colore della Spes): Aldo Greci - **scg.:** Franco Cuppini - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Franco Franchi (Don Mimì), Ciccio Ingrassia (Francesco), Saro Urzì (il miliardario siculo-americano), Katia Christina (la figlia del miliardario), Linda Sini, Carletto Sposito, Renato Malavasi, Alfredo Rizzo - **p.:** Lodi Fe per la Mars - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Paramount.

Project X (Anno 2118: progetto X) - **r.:** William Castle - **asr.:** Michael Caffey - **s.:** dal romanzo di Leslie P. Davies - **sc.:** Edmund Morris - **f.** (Technicolor): Harold Stine - **m.:** Van Cleave - **efs.:** Paul K. Lerpae - **scg.:** Hal Pereira, Walter Tyler - **arr.:** Robert Benton, Josepn Stone - **mo.:** Edwin H. Bryant - **speciali sequenze:** William Hanna, Joseph Barbera - **r. « live action »:** Wally Buhr - **f.:** Kenneth Peach - **scg.:** Carl Urbano, Alex Toth - **int.:** Christopher George (Hagen Arnold), Greta Baldwin (Karen Summers), Henry Jones (il dott. *Crowther*), Monte Markham (Gregory Gallen), Harold Gould (il colonnello Holt), Phillip E. Pine (Lee Craig), Lee Delano (il dott. Tony Verity), Ivan Bonar (il colonnello Cowen), Robert Cleaves (il dott. George Tarvin), Charles Irving (il maggiore Tolley), Sheila Bartold (Sybil Dennis), Patrick Wright (Stover), Keye Luke (Sen Chiu), Maryesther Denver, Ed Prentiss - **p.:** William Castle e Dona Holloway per William Castle Enterprises - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** regionale.

Pussycat, Pussycat, I Love You (Pussycat, Pussycat... ti amo) - **r.:** Rod Amateau - **s., sc.:** Rod Amateau - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Tonino Delli Colli - **m.:** Lalo Schifrin - **int.:** Jan McShane, Anna Calder-Marshall, John Gavin, Severn Darden, Joyce van Patten - **p.:** Jerry Blesler per la Three Pictures Corp. - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

Quel freddo giorno nel parco - v. **That Cold Day in the Park**

Ragazza con il bastone, La - v. **Walking Stick, The**

Rain People, The (Non torno a casa stasera) - **r.:** Francis Ford Coppola - **asr.:** Richard Bennett, Jack Cunnigham - **f.** (Technicolor): Wilmer Butler - **scg.:** Leon Erickson - **mo.:** Blackie Malkin - **m.:** Ronald Stein - **int.:** James Caan (Kilgannon), Shirley Knight (Natalie), Robert Duvall (Gordon), Marya Zimmet (Rosalie), Tom Aldredge (Alfred), Laurie Crewes (Ellen), Andrew Duncan (Artie), Margaret Fairchild (Marion), Sally Gracie (Beth), Alan Manson (Lou), Robert Modica (Vinny) - **p.:** Bart Patton, Ronald Colby per la Warner Bros. - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 113 (Festival di San Sebastiano).

Requiem para El Gringo/Requiem per un gringo - **r.:** José Luis Merino - **s.:** Enrico Colombo, Giuliana Garavaglia - **sc.:** Maria del Carmen Martinez Roman - **f.** (Eastmancolor stampato in Kodakcolor): Mario Pacheco - **scg.:** Eduardo Torre de la Fuente - **mo.:** José Antonio Rojo - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **int.:** Lang Jeffries (Ross Logan), Fernando Sancho (Carranza), Carlo Gaddi (il braccio destro di Carranza), Femi Benussi (la ragazza), Marisa Paredes (la messicana), Ruben Rojo, Aldo Sanbrell, Carlo Simoni, Giuly Garr - **cop.:** Hispamer Films/Prodimew Films - **o.:** Spagna-Italia, 1968 - **di.:** regionale.

Return of the Boomerang ovvero **Adam's Woman** (La frusta e la forca) - **r.:** Philip Leacock - **s.:** Lowell Barrington - **sc.:** Richard Fielder - **f.** (Panavision, Colore): Wilmer C. Butler - **scg.:** Dennis Gentle - **mo.:** Anthony Buckley - **m.:** Bob Young - **int.:** Beau Bridges (Adam Beecher), Jame Merrow (Bess), John Mills (sir Philip MacDonald), James Booth (Bart Dyson), Andrew Keir (sergente O'Shea), Tracy Reed (duchessa), Peter O'Shaughnessy (Barrett), John Warwick (Croydon), Harry Lawrence (Muir), Katy Wild, Marc McManus, Harold Hopkins, Doreen Warburton, Clarissa Kaye, Peter Collingwood - **p.:** Louis F. Edelman per la Motion Picture International Inc./North American TV Production - **o.:** Australia-U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

Riuscirà la nostra cara amica a rimanere vergine fino alla fine della nostra storia? - v. **Willst du ewig Jungfrau bleiben?**

Roseanna (Roseanna) - **r.:** Hans Abramson - **s.:** dal romanzo di Per Wahlöö e Maj Sjöwall - **sc.:** Hans Abramson - **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **scg.:** Rolf Boman - **mo.:** Ingemar Ejve - **m.:** Georg Riedel - **int.:** Gio Petré (Roseanna McGraw), Keve Hjelm (Martin Beck), Hans Ernback (Folke Bengtsson), Tor Isedal (Gunnar Ahlberg), Kerstin Tidelius (Sonja Hansson), Diane Varsi (Mary Jane Peterson), Michael Tolan (Elmer B. Kafka), Braulio Castillo (Edgar Castillo) - **p.:** Tore Sjöberg per la Minerva Film-Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia, 1967 - **di.:** regionale.

 Rossa maschera del terrore, La - v. **Oblong Box, The**

Run, Angel, Run (Corri, Angel, corri!) - **r.**: Jack Starret - **asr.**: Dave Marks - **s.**: Richard Compton - **sc.**: Jerome Wish, V. A. Furlong - **f.** (Eastmancolor): John Stevens - **scg.**: Paul Sylos - **arr.**: Ray Boltz - **mo.**: Renn Reynolds - **m.**: Stu Phillips - **int.**: William Smith (Angel), Valerie Starrett (Lauri), Gene Shane (Ron), Lee De Broux (Pappy), Eugene Cornelius (Space), Paul Harper (Chic), Earl Finn (Turk), Bill Bonner (Duke), Dan Kemp (Dan Felton), Ann Fry (Flo Felton), Margaret Markov (Meg Felton), Brian Rapp (figlio dei Felton), Jennifer Starrett e Jeb Adams (gli altri due figli dei Felton), Lou Robb (Roger), Homer Thurman (Elmo), Austin Roberts (Harry), Stanford Morgan (Stan), Rachel Romen (Maggy), Joy Wilkerson (Estelle), Wally Berns (medico) - **p.**: Joe Solomon e Paul Rapp per Fanfare Films - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Euro International.

Sciacalli del comandante Strasser, Gli - v. **Last Escape, The**

6 dannati in cerca di gloria - v. **Invicible Six, The**

Settimo flagello, Il - v. **Pan Wolodyjowski**

Skullduggery (Tropis: uomo o scimmia?) - **r.**: Gordon Douglas - **s., sc.**: Nelson Gidding - **f.** (Panavision, Technicolor).: Robert Moreno - **mo.**: John Woodcock - **m.**: Oliver Nelson - **int.**: Burt Reynolds (Douglas), Susan Clark (Sybil), Roger C. Carmel (Kreps), Paul Hubschmid (Vancruysen), Chips Rafferty, Edward Fox, Michael St. Clair, Alexander Knox, Wilfrid Hyde-White, William Marshall, Rhys Williams, Mort Marshall, Booker Bradshaw, Pat Suzuki - **p.**: Saul David per Universal - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Universal.

Spietata legge del ribelle, La - v. **Michael Kohlhaas**

Spirale del terrore, La - v. **Nattmara**

Squadra dell'impossibile: due volti per morire - v. **Mission Impossible versus the Mob**

Stagione dei sensi, La - **r.**: Massimo Franciosa - **s.**: Pietro Murgia, Amedeo Pagani, Barbara Alberti - **sc.**: Barbara Alberti, Dario Argento, Peter Kintzel, Franco Ferrari - **f.** (Colore della Spes): Sandro D'Eva - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Udo Kier (Luca), Eva Thulin (Michelle), Edda Di Benedetto (Monica), Laura Belli (Claudia), Susanna Von Sass (Marina), Ugo Adinolfi (Marco), Gaspare Zola (Peter), Andreina Paul - **cop.**: Italo Zingarelli per West Film/Rapid Film-A.P. Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1969 - **di.**: Delta Film (reg.).

Story of a Woman/Storia di una donna - **r.**: Leonardo Bercovici - **asr.**: Roberto Malenotti - **s., sc.**: L. Bercovici - **f.** (Technicolor): Piero Portalupi - **scg.**: Alexander Golitzen, Aurelio Crugnola - **arr.**: John McCarthy, Franco Fumagalli - **ca.**: cantata da Ornella Vanoni - **mo.**: Milton Shifman - **m.**: John Williams - **int.**: Bibi Andersson (Karin Ullman), Robert Stack (David Frasier), James Farentino (Bruno Cardini), Annie Girardot (Liliana), Frank Sundstrom (padre di Karin), Didi Perego (amichetta di Bruno), Francesco Mulé (Manzetti), Birgitta Valberg (madre di' Karin), Katherine Rine (Cathy), Beppe Wolgers (Fahlen), Toivo Pawlo (Rushenkov), Elsa Vazzoler (Luisa), Pippo Starnazza (Mario), Gisella Sofio (signora Curtis), Diana Lante (moglie dell'ambasciatore), Mario Nascimbene (professore), Anna Liotti (Nadia), Erika Rosselli (Sissi), Marco Raviart (annunciatore televisivo) - **p.**: Leonardo Bercovici per Westward Productions - **o.**: U.S.A.-Italia, 1969 - **di.**: Universal.

Strawberry Statement, The (Fragole e sangue) - **r.**: Stuart Hagmann - **asr.**: Al Jennings - **s.**: da « The Strawberry Statement: Notes of a College Revolutionary » di James Simon Kunen - **sc.**: Israel Horovitz - **f.** (Metrocolor): Ralph Woolsey - **scg.**: George W. Davis, Preston Ames - **arr.**: Robert R. Benton, Chuck Pierce - **mo.**: Marie Fowler, Fredric Steinkamp, Roger J. Roth - **m.**: Ian Freebairn Smith - **ca.**: « The Circle Game » di Joni Mitchell, cantata da Buffy Saint-Marie; « Something in the Air » di John Keene, interpretata da Thunderclap Newman; « Helpless » di Neil Young, cantata da Crosby, Stills, Nash & Young; « Our House » di Graham Nash, cantata da Crosby, Stills, Nash & Young; « Suite Judy Blue Eyes » di Stephen Stills; « The Loner », « Down by the River » di Neil Young, cantata da Neil Young; « Give Peace a Chance » di John Lennon, Paul McCartney - **so.**: Jerry Post - **int.**: Bruce Davison (Simon), Kim Darby (Linda), Bud Cort (il timoniere Elliot), Murray MacLeod (George), Tom Foral (l'allenatore), Bob Balaban (l'organizzatore Elliot), Michael Margottia (Cimosa), Israel Horovitz (il dott. Benton), James Kunen (il presidente della riunione), Jeanne Berlin (la ragazza addetta allo smistamento), Carol Bagdasarian (la ragazza al telefono), John Hill, Jess Walton, Andrews Parks (studenti), Kristin Van Buren (la ragazza nell'archivio), Booker Bradshaw (Lucas), Drew Eshelman (Tim), Greta Pope (la direttrice del coro), Danny Goldman (Charlie), Kristina Holland (Irma), David Dukes (lo studente di guardia), Ed Greenberg (il capogruppo barbuto), Kertia Thomas, Debbie Muller, Bruce Neckels (studenti oratori), Larry Canaga, Justin Christopher, Diann Henrichsen, Robin Menken, Christopher Pray, John R. Pray, Paul Willson (componenti la troupe del « Guerilla Theatre), James Coco (il droghiere), Eddra Gale

(la segretaria del rettore), Henry Leff (l'ispettore di polizia), Bert Remsen (il poliziotto al cancello), Joe Quinn (il professore), Pat May, Bill Boelk, Randy Thornally, Pat Rooney (squadra poliziotti di Red Mountain), Jack Schmidt (il presidente dell'università), King Moody (il telecronista), Bill Striglos (il tecnico TV), Joseph Reale (un reazionario), Nancy Burnett, Margo Winkler, Ruth Silveira, Julie Payne (donne), Bob Benjamin (un uomo) - **p.:** Irwin Winkler e Robert Chartoff per la Chartoff-Winkler Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Simon è uno studente che ama lo sport e segue una politica genericamente di sinistra, ma quando va all'università piena di giovani manifestanti, va lì in cerca di ragazze. Conosce Linda, l'ama, e attraverso lei si avvicina con un interesse nuovo ai problemi della protesta studentesca, anzi quando Linda lo abbandona per un collega più « consapevole », Simon si impegna ancora di più, da un lato per riconquistarla, dall'altro per sempre maggiore convinzione. La polizia e la « Guardia Nazionale » infine entrano nell'università per estromettere gli occupanti. Scoppiano scontri violentissimi, Simon vede Linda percossa dagli agenti, si lancia in suo soccorso e muore. Questa è la trama del film, che non a caso guadagna molto da un riassunto stringato: in effetti è pieno di « colore » studentesco e sentimental-erotico, pieno di piacevoli divagazioni. In questa struttura il finale è invece — quasi d'improvviso — durissimo: all'interno dell'università, i giovani sono trascinati, maltrattati, violentemente colpiti, con cattiveria, quasi con compiacimento da agenti « travestiti » da robot e da macchine anonime e senza cuore. Questa conclusione da un lato è valida, logicamente, nell'arco della vicenda, dall'altro è sproporzionata al suo clima. Anche per questo la storia (d'origine un romanzo autobiografico di James Kunen) — pur realizzata quale segno della politica di rinnovamento giovanile della MGM —, più o meno involontariamente si inserisce nel quadro dell'industria e del denaro. In sostanza la violenza della polizia, anziché accusa e denuncia di quel comportamento, diventa un monito ai giovani che nelle università possono studiare o « dibattere » o fare all'amore, sempre che non diano troppi fastidi.
Il film è uno dei primi che il cinema americano ufficiale dedica ai giovani « liberals »: diffidiamo fin d'ora dall'« accaparramento ». Il che non toglie né l'accortezza commerciale e — perché no? — ideologia dei produttori (Robert Chartoff e Irwin Winkler: realizzatori fra l'altro di Non si uccidono così anche i cavalli? *di Sidney Pollack), né la bravura dell'esordiente regista, Stuart Hagmann, non per niente di origine e di esperienza televisiva (polizieschi di serie e pubblicità). (G.G.)*

Subterfuge (Subterfuge) - **r.:** Peter Graham Scott - **s., sc.:** David Whitaker - **f.** (Eastmancolor): Roy Fuller - **scg.:** John Trewerk - **m.:** Cyril Ornandee - **int.:** Gene Barry (Donovan), Joan Collins (Anne), Richard Todd (Redmayne), Tom Adams (Langley), Suzanna Leigh (Donetta), Michael Rennie (Goldsmith), Marius Goring (Shevik), Scitt Forbes (Pannell), Colin Gordon (Kitteridge) - **p.:** Peter Snell per la Intertel Service - **o.:** Gran Bretagna, 1969, - **di.:** PAC (reg.).

Suspect - v. **Venusberg**

Swinging Summer, A (La calda notte) - **r.:** Robert Sparr - **s.:** Reno Carell - **sc.:** Leigh Chapman - **f.** (Techniscope, Technicolor): Ray Fernstrom - **mo.:** William E. Lee - **m.:** Harry Betts - **int.:** Raquel Welch (Cindy), James Stacy (Rick Howell), William A. Wellman jr. (Bobby Turk), Quinn O'Hara, Robert Blair, Martin West, Mary Mitchell, Alan Jones, Lili Kardell, Reno Carell, Glen Stensil, Bucky Holland, Mike Blodgett, Robert Porter, Maurfe Garett, Gypsy Boots, Diane Bond - **p.:** Reno Carell per National Talent Consultants Production - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** regionale.

Sytten (La prima volta) - **r.:** Annelise Meineche - **s.:** da un romanzo di Soya - **sc.:** Bob Ramsing - **f.** (Eastmancolor): Ole Lytken - **scg.:** Otto Lund, Herbi Gärtner - **mo.:** Edith Schlüssel - **m.:** Ole Høyer - **int.:** Ole Søltoft (Jacob Latour Petersen), Ghita Norby (Vibeke), Bodil Steen (zia di Jacob e madre di Vibeke), Ole Monthy (zio di Jacob e padre di Vibeke), Jørgen Kill (il dott. Irving Mogensen, amante della zia di Jacob), Hass Christensen (il prof. Latour Petersen), Susanne Heinrich (Hansigne, cameriera), Lily Broberg (miss Rosegod, governante), Ingolf David (il farmacista), Lise Rosendahl (Sophie), Hugo Herrestrup (Knud), Annie Birgit Garde (la ragazza sul treno), Arthur Jensen, Jytte Abildström, Valsø Holm, Jens Jensen, Henry Nielsen - **p.:** Palladium - **o.:** Danimarca, 1965 - **di.:** Panta (reg.).

Temps de vivre, Le (Tempo di vivere, Il) - **r.:** Bernard Paul - **s.:** dal romanzo di André Remacle - **sc.:** Bernard Paul - **f.** (Eastmancolor): William Lubtchansky - **mo.:** Danielle Grimberg - **m.:** Georges Moustaki - **int.:** Marina Vlady (Marie), Frédéric de Pasquale (Louis), Chris Avram (Michel Castro), Yves Alfonso (René), Georges Staquet (Enrico), Boudjema Bouhada (Mohamed), Catherine Allégret (Catherine), Françoise Godde (Angeline), Louise Rioton (la suocera), Anne Guillard (Corine), Eric Damain (Jean-Marc), Jenny Orleans (la moglie di Enrico) - **p.:** Orphée Productions - **o.:** Francia, 1969 - **di.:** regionale.

That Cold Day in the Park (Quel freddo giorno nel parco) - **r.:** Robert Altman - **asr.:** Harold Schneider - **s.:** dal romanzo di Richard Miles - **sc.:** Gillian Freeman - **f.** (Eastmancolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** Leon Erickson - **mo.:** Danford Greene - **m.:** Johnny Mandel - **int.:** Sandy Dennis (Frances Austen), Michael Burns (il giovane), Susanne Benton (Nina), Luana Anders (Sylvie), John Garfield jr. (Nick) - **p.:** Donald Factor, Leon Mirell e Robert Eggenweiler per Factor-Altman-Mirell Films - **o.:** Canadà, 1969 - **di.:** D.C.I.

Tortur-Hexen aufs Blut Gequält/Mark of the Devil (La tortura delle vergini) - **r.:** Michael Armstrong - **s.:** dal romanzo di Michael Reeves - **sc.:** Sergio Casstner, Percy Parker - **f.** (Eastmancolor): Ernst W. Kalinke - **scg.:** Alexa Tevion - **mo.:** Siegrund Jäger - **m.:** Michael Holm - **int.:** Herbert Lom (l'inquisitore), Udo Kier (luogotenente dell'inquisitore), Herbert Fux (il boia), Reggie Nalder (il contadino fanatico), Olivera Vuco, Gaby Fuchs, Ingeborg Schöner (le vittime dell'inquisitore), Michael Maien, Johannes Buzalski, Günter Clemens, Doris von Daumitz, Bob Gerry, Dorothee Carrea - **p.:** Adrian Hoven e Rudolf Englberths per la Hi-Fi Stereo 70 - **o.:** Germania Occid., 1969 - **di.:** Fida (reg.).

Tristana (Tristana - Una passione morbosa) - **r.:** Luis Buñuel - **altri int.:** Luis Rico, José Riesgo, Vicente Rico, José Maria Caffarel, José Blanch, Alfredo Santa Cruz, Antonio Cintado, Antonio Ferrandiz, Joaquin Pamplona, Saturno Cerra, Jesus Combarro, Lorenzo Rodriquez, Leo Lenoir Scavino, Ximenez Carrillo, Rosa Garote Gui, Adriano Dominguez, Pilar Vela - **di.:** Dear-Warner Bros.

V. giudizio di Giacomo Gambetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 99 (Film visti a Cannes).

Tropis: uomo o scimmia? - v. **Skullduggery**

Uomo che mente, L' - v. **Homme qui ment, L'**

Uomo dal lungo fucile, L' - v. **Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten**

Vendetta del gobbo di Parigi, La - v. **Aventures de Lagardère, Les**

Venusberg (Suspect - Sospettata) - **r.:** Rolf Thiele - **s., sc.:** R. Thiele - **f.:** Wolf Wirth - **mo.:** Inge Taschner - **m.:** Rolf Wilhelm - **int.:** Marisa Mell, Nicole Badal, Monica Flodquist, Christine Granberg, Ina Duscha, Claudia Marus, Jane Axell - **p.:** Franz Seitz per Seitz Film - **o.:** Germania Occid., 1963 - **di.:** PAC (reg.).

Viaje al vacio/L'assassino fantasma - Il vuoto intorno - **r.:** Javier Seto - **s., sc.:** Santiago Moncada, J. Seto - **f.** (Eastmancolor): Antonio Piazza - **scg.:** Arrigo Equini - **m.:** M. Micalizzi - **int.:** Larry Ward (Peter), Teresa Gimpera (Denise), Jack Stuart [Giacomo Rossi-Stuart] (John), Fernando Sanchez-Polack, Javier de Rivera, Silvana Venturelli, Eugenio Navarro, José Bastida - **cop.:** Leda Film/Meteor Film - **o.:** Spagna-Italia, 1969 - **di.:** regionale.

Vita intima di una ragazza moderna - Fanny Hill - v. **Fanny Hill**

Walking Stick, The (La ragazza con il bastone) - **r.:** Eric Till - **scg.:** John Howell, Tom Sachs - **arr.:** Pamela Cornell - **m.:** Stanley Myers - **o.:** Gran Bretagna, 1970.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, pp. 134-135 (Film visti a San Sebastiano).

Wild Rebels, The (Il credo della violenza) - **r.:** William Crefé - **asr.:** Ronald Walsh - **s., sc.:** William Grefé - **f.** (Technicolor): Clifford H. Poland jr. e Harry Walsh - **mo.:** Julio C. Chavez - **m.:** Al Jacobs - **int.:** Steve Alaimo (Rod Hilmann), Willie Pastrano, John Vella, Bobbie Byers, Jeff Gillen, Wakter R. Philbin, Robert Freund, Seymour A. Eisenfeld, Phil Longo, Milton Smith, Kurt Nagler, Steve Gellar, Gary Brady, Nora Alonzo, The Birdwatchers, Dutch Holland, Art Barker, William P. Kelley, Cosmo Lloyd, Tom Frysinger, Emil Deaton, Jaime Hickson, Aaron Deaton, Nick Bontempo, Edward Wanisko, Dennis French, Bob Sparks - **p.:** Comet Production - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** regionale.

Willst du ewig Jungfrau bleiben? (Riuscirà la nostra cara amica a rimanere vergine fino alla fine della nostra storia?) - **r.:** Hubert Frank - **s., sc.:** Hubert Frank - **f.** (Eastmancolor): Michael Marszalek - **mo.:** Walter Wischniewsky - **m.:** Hans Hammerschmid - **int.:** Marie Liljedahl (Eva), Thomas Astan (Werner), René Schönenberger (Harry), Karin Schubert (Yvonne), Alexander Allerson (Alfred), Ingrid van Bergen (la madre di Eva), Ariane Calix (Tanja), Gitta Körner (Trude), Helga Körner (Helga), Walter Regelsberger (Walter), Herbert Fux (marinaio), Rainer Basedow (altro marinaio) - **p.:** Hape Film - **o.:** Germania Occid., 1968 - **di.:** Fida Cinematografica (reg.).

Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten/L'uomo dal lungo fucile - **r.:** Harald Reinl - **s.:** da un romanzo di Karl May - **sc.:** Alex Berg, Herbert Reinecker, Giorgio Simonelli, H. Reinl - **f.** (Ultrascope, Technicolor): Ernest W. Kalinke - **scg.:** Vladimir Tadej - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Hermann Haller - **m.:** Martin Böttcher - **int.:** Lex Barker (Old Shatterhand), Pierre Brice (Winnetou), Rik Battaglia, Clarke Reynolds, Eddi Arent, Karin Dor

(Mabel), Ralf Wolter, Vladimir Medar, Milan Sosa, Spoljar Branco, Heinz Welzel, Kurt Waitzman, Wojo Govedariza - **cop.:** C.C.C./Jadran/Super Int. - **o.:** Germania Occid.-Jugoslavia-Italia, 1968 - **di.:** Panta (reg.).

Wonderwall (Onyricon) - **r.:** Joe Massot - **asr.:** Jonathan Benson - **s.:** Gerard Brach - **sc.:** G. Cain - **f.** (Eastmancolor): Harry Waxman - **scg.:** Assheton Gorton - **mo.:** Rusty Coppleman - **m.:** George Harrison - **int.:** Jack MacGowran (Oscar Collins), Jane Birkin (Penny), Irene Handl (la signora Peurofoy), Richard Wattis (Perkins), Iain Quarrier (il giovanotto), Beatrix Lehmann (la madre), Brian Walsh (il fotografo), Bee Duffell (la signora Charmer), Noel Trevarthen (un poliziotto), Sean Lynch (Riley), Sonia Dean (la maestra), Genevieve, Suki Poitier - **p.:** Andrew Braunsberg per Alan Clore Films - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **di.:** regionale - **dr.:** 92'.

Riedizioni

Alta infedeltà - **r.:** Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce, Mario Monicelli - **di.:** Medusa (regionale).

V. dati in « Bianco e Nero », 1964, n. 3, p. (18).

Amore difficile, L' - **r.:** Alberto Bonucci, Luciano Lucignani, Nino Manfredi, Sergio Sollima - **di.:** Medusa (reg.).

V. dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1963, nn. 1/2, pp. 122-125.

Anni ruggenti, Gli - **r.:** Luigi Zampa - **di.:** Euro International.

V. dati e recensione di Paolo Valmarana in « Bianco e Nero », 1962, n. 5, pp. 67-68.

Armata Brancaleone, L' - **r.:** Mario Monicelli - **di.:** Titanus.

V. dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1966, n. 5, pp. 66-68.

Assoluto naturale, L' - **r.:** Mauro Bolognini - **altri int.:** Felicity Mason (la zia), Isabella Cini (la nonna), Nella Tessieri-Frediani (la bisnonna), Amalia Carrara (un'altra vecchia), Giorgio Tavaroli (il secondo meccanico), Vanni Castellani (il veterinario). [Il film, dopo pochi giorni di programmazione, era stato ritirato dalla circolazione sotto l'accusa di oscenità.]

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 11/12, p. (64).

Barabba - **r.:** Richard Fleischer - **di.:** Euro International.

V. dati e giudizio di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1962, n. 1, pp. (2)-(3).

Brevi amori a Palma di Majorca/Vacaciones en Mallorca - **r.:** Giorgio Bianchi - **di.:** Euro International.

V. dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 110.

Buccaneer, The (I bucanieri) - **r.:** Anthony Quinn - **di.:** Pea (reg.).

V. dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 111.

Compartiment tueurs (Vagone letto per assassini) - **r.:** Costa-Gavras - **s.:** dal romanzo di Sebastian Japrisot - **sc.:** Costa-Gavras - **f.** (Franscope): Jean Tournier - **scg.:** Rino Mondellini - **mo.:** Christian Gaudin - **m.:** Michel Magne - **int.:** Simone Signoret, Yves Montand, Cathérine Allégret, Jacques Perrin, Michel Piccoli, Pascale Roberts, Pierre Mondy, Jean-Louis Trintignant, Charles Denner, Claude Mann, Daniel Gélin, Claude Dauphin, Bernadette Laffont, Nadine Alari, Monique Chaumette, Maurice Chevit, Marcel Bozzufi, André Valmy, Jacques Dynam, Jenny Orleans, Tanya Lopert, Serge Rousseau, Paul Pavel, Philippe Rouleau - **p.:** Julien Derode per la Production Julien Derode P.E.C.F. - Marianne Prod. - **o.:** Francia, 1965 - **di.:** 20th Century Fox.

Crimen - **r.:** Mario Camerini - **di.:** Euro International.

V. dati in « Bianco e Nero », 1961. n. 1, p. 93.

Cuori infranti, I - v. **Marito ideale, Un**

Delitto perfetto, Il - v. **Dial M for Murder**

Desirée (Napoleone il grande, **già** Desirée) - **r.**: Henry Koster - **asr.**: William Eckhardt - **s.**: dal romanzo di Annemarie Selinko - **sc.**: Daniel Taradash - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Milton Krasner - **scg.**: Lyle Wheeler, Leland Fuller - **arr.**: W. M. Scott, Paul Fox - **mo.**: William Reynolds - **m.**: Alex North - **int.**: Marlon Brando (Napoleone I), Jean Simmons (Desirée), Merle Oberon (Giuseppina), Michael Rennie (Bernadotte), Cameron Mitchell (Giuseppe Bonaparte), Elizabeth Sellars (Giulia), Charlotte Austin (Paolina), Cathleen Nesbitt (madame Bonaparte), John Hoyt (Talleyrand), Carolyn Jones (madame Tallien), Evelyn Varden (Maria), Isobel Elsom (madame Clary), Alan Napier (Despreaux), Nicholas Koster (Oscar), Richard Deacon (Etienne), Edith Evanson (la regina Edvige), Sam Gilman (Fouché), Larry Craine (Luigi Bonaparte), Judy Lester (Carolina Bonaparte), David Leonard (Barras), Gene Roth (Von Essen), Richard Van Cleemput (Luciano Bonaparte), Florence Dublin (Elisa Bonaparte), Louis Borell (il barone Morner), Peter Bourne (il conte Brahe), Leonard George (Papa Pio VII), Dorothy Neumann (la regina Sofia), Siw Paulsson (la principessa Sofia), Lester Matthews (Caulaincourt), Peter Raynolds (Gerolamo), Richard Garrick (il conte Reynaud) - **p.**: Julian Blaustein per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1954 - **di.**: Fida.

Dial M for Murder (Il delitto perfetto) - **r.**: Alfred Hitchcock - **s.**: dal lavoro teatrale di Frederick Knott - **sc.**: A. Hitchcock e F. Knott - **f.** (Warner Color): Robert Burks - **scg.**: Edward Carrère, George James Hopkins - **mo.**: Rudi Fehr - **m.**: Dimitri Tiomkin - **int.**: Ray Milland (Tony), Grace Kelly (Margot), Robert Cummings (Mark), John Williams (ispettore Hubbard), Anthony Dawson (il capitano Swan Lesgate), Leo Britt (il narratore), Patrick Allen (Pearson), George Leeigh (William), George Alderson (il detective), Robin Hughes (un sergente di polizia) - **p.**: Alfred Hitchcock per Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1954 - **di.**: regionale.

Gideon's Day (24 ore a Scotland Yard) - **r.**: John Ford - **di.**: Panta (reg.).
V. dati e giudizio di Tullio Kezich in « Bianco e Nero », 1959, n. 1, p. 68.

Hombre (Hombre) - **r.**: Martin Ritt - **di.**: 20th Century Fox.
V. dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 5, p. (26), giudizio di Tullio Kezich e altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 1/2, pp. 125-126, 130.

Io, io, io... e gli altri - **r.**: Alessandro Blasetti - **di.**: Cineriz.
V. dati e recensione di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1966, n. 4, pp. 51-52-53.

Marito ideale, Un (già I cuori infranti) - **ri.**: Vittorio Caprioli, Gianni Puccini - **di.**: Pea (regionale).
V. dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1964, n. 1, pp. (2)-(3).

Mostri, I - **r.**: Dino Risi - **di.**: Magna (reg.).
V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1963, n. 11, pp. 59, 62-63 e altri dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 12, p. (114).

Napoleone il grande - v. **Desirée**

Pane amaro - v. **Vergogne del mondo, Le**

Quando l'inferno si scatena - v. **When Hell Broke Loose**

Segreti di Filadelfia, I - v. **Young Philadelphians, The**

Storia moderna, Una - L'ape regina - **r.**: Marco Ferreri - **di.**: Cineriz.
V. dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1963, n. 5, pp. 59-60-61.

Vagone letto per assassini - v. **Compartiment tueurs**

24 ore a Scotland Yard - v. **Gideon's Day**

Vergogne del mondo, Le (già Pane amaro) - **r.**: Giuseppe Scotese - **di.**: Columbia-Ceiad.
V. dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, p. (93).

When Hell Broke Loose (Quando l'inferno si scatena) - **r.**: Kenneth G. Crane - **di.**: Pea (reg.).

V. dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 1/2, p. 141.

Young Philadelphians, The (I segreti di Filadelfia) - **r.**: Vincent Sherman - **di.**: Gold (reg.).

V. giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1960, nn. 3/4, p 114; dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 138.

Battaglia di Berlino, La - v. **Kierunek Berlin**

Addenda 1° aprile - 30 giugno 1970

Combat Killer (Zona 421, obiettivo Manila) - **r.**: Ken Loring - **s., sc.**: Ken Loring - **f.** (Eastmancolor): Morris Rasca - **scg.**: naturale - **mo.**: Joseph Zucchero - **m.**: Pepe Merto - **int.**: Paul Edwards (Brad), Marlene Dauden (Tilita), Leopoldo Salcedo (il generale Kenij Takahashi), Claude Wilson (il capitano Douglas), Ken Metcalf, Victor Siloyan, Kim Ramos, Chuck Jamison, Eddie Arenas, Von Serna, Ching Tello, Jerry Bailey, Liza Ferelos - **p.**: Ken Loring e Ken Metcalf per Cinema East Production - **o.**: U.S.A., 1968 - **di.**: Panta (regionale).

Kierunek Berlin (La battaglia di Berlino) - **r.**: Jerzy Passendorfer - **s., sc.**: Wojciech Zukrowski, J. Passendorfer - **f.** (Superscope): Michal Lewandof, Kasimierz Konrad - **mo.**: Janina Niedwick - **m.**: Adam Walacinski - **int.**: Wojciech Siemion, Krystof Chamiec, Andrej Herder, Marina Lacz, Jan Tesarz, Konrad Moraski, Jan Burek, Andrej Fogiel, Jan Pawel-Kruk, Claus Peter Thiele, Andrej Wehl, Jerzy Jogal - **p.**: ZRF Iluzjon - **o.**: Polonia, 1969 - **di.**: regionale.

Testa di rapa - **r.**: Giancarlo Zagni - **s., sc.**: Fausto Tozzi - **f.** (Eastmancolor): Aldo Scavarda - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **mo.**: Renato May - **m.**: Piero Umiliani - **int.**: Gigliola Cinquetti (la maestrina), Folco Lulli (Testa di rapa), Federico Scrobogna (Gosto), Franco Gulà (il Pinzi), Umberto D'orsi (il sindaco), Carlo Croccolo (il brigadiere Salomone), Marco Tulli (l'assessore Lucaccini), Franco Parenti (l'ispettore scolastico), Pippo Starnazza (il pretore), Renato Montalbano, Ivan Scratuglia, Mino Bellei, Alberto Donadeo, Carlo Enrici, Milko Zarko Vucik - **p.**: Marcello Bollero per l'Istituto Luce - **o.**: Italia, 1966 - **di.**: CIDIF (reg.).

V. giudizio di Alberto Pesce in « Bianco e Nero », 1966, nn. 9/10, pp. 70-71 (Mostra di Venezia - « Film per ragazzi »).

Zona 421, obiettivo Manila - v. **Combat Killer**

Le schede dei film visti a Venezia sono di Guido Cincotti; quelle dei film visti a Bergamo sono di Ermanno Comuzio; quelle dei film usciti a Roma sono di Aldo Bernardini, Claudio G. Fava, Giacomo Gambetti e Piero Pasinelli.

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (misaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungome-

Schede

*In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I^a^* (Cinema) *esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

---

AUTORI VARI, « Le nouveau cinéma hongrois », Paris, M.-J. Minard - Lettres Modernes (coll. « Études Cinématographiques », nn. 73/77), 1969, pp. 211, in 16°, ill. f.t. - F. 25.

AUTORI VARI, « Pouvoirs de l'image », Paris, M.-J. Minard - Lettres Modernes (coll. « Études Cinématographique », nn. 78/81), 1970, pp. 144, in 16°, ill. f.t. - F. 18.

AUTORI VARI, « Fascisme et résisténce dans le cinéma italien », Paris, M.-J. Minard - Lettres Modernes (coll. «Etudes Cinématographiques », nn. 82/83), 1970, pp. 115, in 16°, ill. f.t. - F. 14.

I volumetti di « Études Cinématographiques » continuano ad uscire ma con frequenza sempre minore; è un peccato, perché si tratta di contributi piuttosto seri e stimolanti. Ne sono testimonianza anche questi tre fascicoli, i soli usciti tra il 1969 e il 1970. Il primo è dedicato alla storia e agli sviluppi più recenti del cinema ungherese, sul quale raccoglie una serie di testi di diversa provenienza, in parte inediti e in parte già apparsi in Francia e in Italia. Per lo più si tratta di relazioni e interventi presentati da critici ungheresi, cecoslovacchi, polacchi, italiani e francesi al colloquio organizzato nel gennaio 1968 a Budapest a cura della sezione ungherese della F.I.PRES.CI. Il volumetto, brevemente introdotto da Michel Estève, si articola in due parti. Nella prima gli interventi tracciano un panorama generale dei vari aspetti (artistici, storici, culturali, generazionali, ecc.) della produzione ungherese, cercando di individuare i fermenti che ne hanno determinato il lancio internazionale negli anni sessanta. Nella seconda parte il discorso si focalizza sui principali autori del nuovo cinema ungherese: da András Kovács — che partecipa al dibattito con un suo testo su *Falak* (t.l.: I muri) (ripreso da « Cinema Nuovo ») e una intervista —; István Gaál (intervista e saggio di Yvette Biró), Miklós Jancsó (al quale sono dedicati tre saggi di Robert Bán, Michel Estève e Barthélemy Amengual), Ferenc Kósa e István Szabó. Completano lo studio le biofilmografie di Gaál, Jancsó e Kovács e una selezione bibliografica.

Più ambizioso è il secondo volumetto, che analizza vari aspetti della civiltà dell'immagine e dei « mass-media », cercando di individuarne proprietà espressive e caratteristiche di diffusione. A una breve introduzione di Georges-Albert Astre seguono: un saggio introduttivo alla civiltà dell'immagine di André Frank e G.-A. Astre; un saggio di André Frank sull'immagine (*Penser, mais donner à voir*), che si sofferma particolarmente sulle proposte di Antonin Artaud, considerato il fondatore dell'« immagine drammatica »; uno studio di Alain Marie sulla fotografia; una nota di Jean Leirens su *Blow-up* (estratto da un saggio in preparazione sulla soggettività nel cinema contemporaneo); e altri contributi di Jean A. Gili (sui film di montaggio), di S. Serror sulla sociologia e drammaturgia della televisione e sulle mutazioni nel pubblico cinematografico, e di Jo Garrec (*De la galaxie de Gutenberg au « big bang » des images et des sons*).

Ad un tema già largamente esplorato dalla pubblicistica italiana è invece dedicato il terzo volumetto, che inquadra storicamente e criticamente l'evoluzione del cinema italiano dal fascismo alla Resistenza.

Nella prima parte, dopo la breve prefazione di Jean A. Gili, sono raccolte le « testimonianze » di due registi del cinema antifascista più recente: Giancarlo De Bosio, in un suo intervento al III Incontro cinematografico di Cuneo (1965), si sofferma sull'attualità della resistenza, mentre Carlo Lizzani (in un articolo già pubblicato da « Cinema Nuovo ») spiega i criteri che lo hanno guidato nell'impostazione de *Il processo di Verona*. La seconda parte raccoglie cinque « studi critici » di Guido Aristarco (*Le cinéma italien pendant le régime fasciste*), Pio Baldelli (*Les débuts de Rossellini et le cinéma de Salò - 1943-1944*), Paolo Gobetti (*La résistence dans les films italiens - 1945-1955*), Barthélemy Amengual (*D'une résistence l'autre: notes sur le genèse du style néoréaliste italien*), e Jean A. Gili (*De la résistence à l'anti-fascisme: la génération de 1960*). In appendice, note filmografiche e bibliografiche, a cura di J.A. Gili.

La formula antologica seguita dai curatori degli « Études Cinématographiques » — cattolici, ma aperti a contributi di varia provenienza ideologica — ha dei limiti abbastanza precisi: se essa può andar bene quando si tratta di fare opera di informazione e di divulgazione su di un autore o una cinematografia, appare invece insufficiente quando si affrontano argomenti più ampi e complessi, che esigerebbero una certa organicità di trattazione.

DAVID STEWART BULL, « Film in the Third Reich », Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969, pp. 291, in 8°, ill. - $ 10,95.

Sul cinema tedesco pre-nazista si è scritto abbastanza, almeno sul piano dei concetti generali, pur se taluni autori, come Pick, e taluni movimenti, come il « Kammerspiel », attendono ancora un approfondimento critico. Assai meno noto è invece il cinema del decennio hitleriano; che, se sul piano della validità artistica e dell'importanza culturale conta assai meno, ha tuttavia un valore storico e sociologico ragguardevole, offrendo un'ipotesi attendibile di cinema politicizzato e strumentalizzato a fini propagandistici. Il Bull è uno studioso americano che ha trascorso alcuni anni in Germania e si è documentato alle fonti, non solo visionando i film ma anche interrogando i superstiti esponenti di quel periodo. Il suo studio è suddiviso in vari capitoli, ciascuno dei quali puntualizza una tappa della escalation nazista nel campo del cinema: *The Subversion of the Film Industry; Goebbels Shows his Teath; Goebbels Abolishes the Critics; War and Escapism; The Antisemitic Film,* e così via. Più che di una sintesi storica o di una analisi critica, si tratta di una cronaca fedele e riccamente documentata: un primo approccio a un capitolo della storia del cinema che potrà essere ulteriormente esplorato.

ROGER MANVELL, «New Cinema in Britain», London, Studio Vista Ltd. (New York, E. P. Dutton and Co., Dutton Pictureback), 1969, pp. 160, in 16°, ill. - s. p.

Roger Manvell, il noto giornalista inglese che è stato per dodici anni direttore della British Film Academy, dedica alla Gran Bretagna un volumetto analogo a quello da lui scritto per lo stesso editore nel 1968 sul cinema americano (« New Cinema in the U.S.A. »). Anche in questa occasione gli intenti divulgativi e informativi prevalgono largamente su quelli critici e storiografici. La rapidissima e sbrigativa panoramica su avvenimenti, autori e opere del cinema britannico degli ultimi venticinque anni pare costituire soprattutto un supporto per l'abbondante materiale iconografico. Alla fine, un indice dei registi citati.

SUSAN SONTAG, « Styles of Radical Will », London, Secker & Warburg, 1969, pp. 274, in 16° - 50s.

Sono qui raccolti alcuni testi che la nota giornalista americana Susan Sontag ha per la maggior parte già pubblicato in periodici americani e inglesi tra il 1966 e il 1969. La seconda parte del volume è dedicata a tre saggi di argomento cinematografico. Nel primo (*Theatre and Film*), del 1966, l'A. studia, sul piano storico e su quello teorico, i rapporti tra il teatro e il cinema, con osservazioni interessanti anche se non molto approfondite; nel secondo, già apparso a suo tempo su « Sight and Sound »,

propone un'originale interpretazione di *Persona* di Bergman; mentre nel terzo, dedicato a Jean-Luc Godard, analizza i procedimenti stilistici ed espressivi del regista, cercando di individuare i modelli letterari e teatrali che lo hanno influenzato e di definire la sua posizione nell'ambito della cinematografia e della cultura francesi.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; linguaggio; rapporti con altre forme di espressione

---

NOEL BÜRCH, « Praxis du cinéma », Paris, Gallimard, 1969, pp. 255, in 16°, ill. f.t. - F. 20.

In questo stimolante volumetto Noel Bürch — saggista e autore di cortometraggi di origine americana ma attivo in Francia — ha raccolto una serie di saggi, per la maggior parte già apparsi sui « Cahiers du Cinéma » (a partire dal dicembre 1967), dedicati a « un'analisi sistematica e non normativa » sulla natura del cinema e sulle sue caratteristiche espressive, a partire da una nozione dialettica della forma cinematografica, ricavata — con procedimento piuttosto discutibile — da un confronto con i « parametri » della musica seriale. In effetti l'atteggiamento empirista dell'autore e il suo preconcetto rifiuto di risalire dalle singole opere alle caratteristiche più generali del linguaggio cinematografico limitano la portata della sua ricerca. Ciò non gli impedisce tuttavia di ricavare, dallo studio attento e documentato di film importanti della storia del cinema, osservazioni e nozioni pertinenti sulle modalità espressive dell'immagine in movimento. Lo studio del Bürch si articola in quattro principali capitoli, in cui si considerano nell'ordine: gli « elementi di base » (in particolare, l'articolazione spazio-temporale e le possibilità del montaggio, distinguendo i raccordi statici da quelli dinamici), le « dialettiche » (dagli elementi strutturali più semplici ai rapporti dialettici più complessi e alle correlazioni tra visivo e sonoro), gli « elementi perturbatori » (dopo aver discusso il concetto di opera aperta — la « funzione dell'alea » —, si analizzano le « strutture di aggressione » del cinema più moderno); nelle « riflessioni sul soggetto » infine l'A. considera le caratteristiche dei film a soggetto, dei film documentari e di quelle opere che eludono i moduli narrativi più tradizionali. In appendice, dei documenti fotografici illustrano alcune nozioni svolte nel testo. Il volume è corredato da un utile indice dei nomi e dei titoli citati.
L. 2.800.

2 - Testi di film

ALEXANDER KLUGE, « Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi. L'incredula. Progetto C. Detti di Leni Peickert », Milano, Garzanti (coll. « Film e discussioni »), 1970, pp. 135, in 8°, ill. f.t. - L. 2.200.

« Ostia. Un film di Sergio Citti. Soggetto e sceneggiatura di Sergio Citti e Pier Paolo Pasolini », Milano, Garzanti (coll. « Film e discussioni »), 1970, pp. 223, in 8°, ill. f.t. - L. 2.800.

PIER PAOLO PASOLINI, « Teorema oder Die nackten Füsse », München, R. Piper & Co. Verlag, 1969, pp. 189, in 16° - s. p.
Edizione tedesca del libro scritto da Pasolini e pubblicato da Garzanti (1968, coll. « Film e discussioni ») in concomitanza con la realizzazione del film omonimo *Teorema*.

Altri due volumi della nota collezione Garzanti diretta da Pier Paolo Pasolini. Il primo è il meno interessante, trattandosi della traduzione italiana di un volumetto tedesco dedicato al noto film di Kluge (München, R. Piper & Co. Verlag, 1968): traduzione che per quanto riguarda la sceneggiatura di *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* segue quasi letteralmente quella a suo tempo curata da « Bianco e Nero » (1969, nn. 1/2, pp. 138-172), per la quale la nostra rivista si era assicurata l'esclusiva. Il testo della sceneggiatura è presentato brevemente da Pier Paolo Pasolini; lo accompagnano gli appunti scritti da Kluge per i due progetti cinematografici attraverso i quali arrivò alla stesura della sceneggiatura del film (il primo — « L'incredula » — è curiosamente ambientato in un mondo da fantascienza), alcune poesie e un diario attribuiti alla protagonista dello stesso

film, Leni Peickert. Conclude il volume un breve « post scriptum » di Kluge.
Più stimolante è il volume dedicato a *Ostia*, il film d'esordio nella regia di Sergio Citti, « consulente linguistico », collaboratore alle sceneggiature e attore di varie opere letterarie e cinematografiche di Pasolini (che gli ha infatti dato una mano nella stesura della sceneggiatura). A una breve introduzione di Pasolini e a una intervista con Citti curata da Giacomo Gambetti, il libro fa seguire la sceneggiatura del film. In appendice sono poi raccolti alcuni testi di Pasolini « sul cinema e annessi » (tra i quali di particolare interesse risultano l'epistolario tra Pasolini e Moravia in occasione della recensione da quest'ultimo dedicata al *Fellini - Satyricon* e alcuni interventi di Pasolini su film di recente produzione).

JACQUES STERNBERG, « Je t'aime, je t'aime. Scénario et dialogues pour un film d'Alain Resnais », Paris, Losfeld, 1969, pp. 220, in 8°, ill. - s. p.

Il penultimo film di Alain Resnais ebbe i suoi fautori, ma in genere fu accolto con perplessità da chi vide in esso un passo indietro rispetto al punto fermo di *La guerre est finie*, un poco ispirato ritorno alle ossessioni della memoria, alla irreversibilità-reversibilità del tempo e dello spazio, alle impervie esplorazioni di oscuri processi mentali: il tutto inserito in un poco plausibile contesto di « science fiction ». Particolarmente utile risulta oggi il confronto con la sceneggiatura di Sternberg — che è un esperto di fantascienza —, strutturata in modo ingegnoso ma troppo elucubrata e meccanica. Aneddotica e brillante l'introduzione, in cui l'A. fa la storia del suo breve sodalizio artistico con Resnais.

3 - Documentario; animazione; cinema sperimentale e di amatore

---

« Il documentario cinematografico in campo economico: problemi della produzione e distribuzione », Venezia, Camera di commercio, industria artigianato e agricoltura, 1969, pp. 63, in 8° - s. p. (f.c.).

Atti di una Tavola Rotonda svoltasi in occasione del XII « Mercurio d'oro », con interventi di specialisti italiani e stranieri, da Edgar Anstey a Giovanni Cecchinato, da Piero Barbini a Carlo Viganò, da Arrigo Usigli a Douglas Gordon e altri. Relazioni e interventi che illuminano i vari aspetti del documentario industriale, e più vastamente economico, in rapporto soprattutto al problema della sua diffusione capillare anche fra il pubblico non specializzato. L'opuscolo riporta anche l'elenco generale dei film premiati nelle varie edizioni del « Mercurio ».

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

---

CHARLES HIGHMAN, JOEL GREENBERG, « The Celluloid Muse. Hollywood Directors Speaks », London, Angus & Robertson, 1969, pp. 268, in 8°, ill. - 50s.

Da una serie di conversazioni avute a Hollywood con quindici registi (tutti delle leve anziane) gli autori, eliminando le domande e dando continuità alle risposte, han ricavato altrettante autobiografie, per lo più di carattere aneddotico ma non prive di utili elementi d'informazione. Non tutti gl'intervistati sono di sufficiente levatura; e se alcune gravi esclusioni — Ford, Capra, Hawks, Wyler — sono giustificate da ragioni contingenti, non si comprende perché manchino, per citare i primi nomi, Kazan, Huston, Stevens, Dmytryck, mentre figurano Curtis Bernhardt, Irving Rapper e Jacques Tourneur, che i curatori stessi pongono tra « craftsmen », mestieranti o artigiani. D'altro canto anche la tripartizione in classi da essi operata — più su dei « craftsmen » vengono gli « interpreters » (Hitchcock, Mamoulian, Cukor, Aldrich ed altri) e più su ancora gli « artists », che poi sono quattro: Lang, Vidor, Wilder, Milestone — è non poco opinabile. Co-

munque, alcuni degl'intervistati offrono qualche contributo inedito alla conoscenza della propria carriera e, più ancora, di se stessi, come uomini e testimoni di un'epoca (Lang, per esempio: sorprendenti i suoi giudizi pesantemente negativi sulla Nouvelle Vague, « the death of art »), e tutti insieme concorrono a tracciare un quadro di prima mano su certi topici di una Hollywood ormai definitivamente tramontata.

MANUEL WELTMAN, RAYMOND LEE, « Pearl White. The Peerless Fearless Girl », South Brunswick/New York, A. S. Barnes and Co. (London, Thomas Yoseloff Ltd.), 1969, pp. 266, in 8°, ill. - $ 8.50.

Questa biografia della carriera e della vita di Pearl White, l'attrice del cinema muto americano celebre soprattutto per il «serial» *The Perils of Pauline*, è impostata in maniera alquanto inconsueta: i fatti principali e le notizie sull'attrice sono presentati in una serie di immaginari dialoghi, raggruppati in diciassette episodi, come in una sceneggiatura cinematografica: si immagina che ella parli con gli amici, i registi, i familiari e le persone che le sono state vicine nella vita e nel lavoro. Ne esce un ritratto vivace, colorito e interessante. Si avverte tuttavia la mancanza di una valutazione complessiva dell'attività e dell'importanza di Pearl White nell'ambito del cinema e della società della sua epoca. Impreziosiscono il volume una ricca serie di rare fotografie dell'attrice e dei suoi film, e, in appendice, un'accurata nota filmografica.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

CHARLES S. AARONSON (a cura di), « 1970 International Motion Picture Almanac), New York, Quigley Publications, 1970, pp. 848, in 8° - s. p.

Il consueto annuario del Quigley è uscito nell'edizione 1970 invariato nella sua impostazione ormai classica. Vi si trovano tutte le informazioni tecniche, economiche, industriali, biografiche, statistiche, ecc. sul cinema statunitense. Le parti che più interessano allo studioso europeo sono il *Who's Who*, con le bio-filmografie di migliaia di personalità che lavorano nell'industria cinematografica americana (purtroppo incomplete e non sempre aggiornate), con l'esclusione di quelle che svolgono la loro attività in maniera indipendente (sono assenti tutti gli autori dell'« underground »); e la lista dei film presentati negli Stati Uniti dal 1944 al 1969, con indicazione per ciascuno della data di uscita.

HOLLIS ALPERT, ANDREW SARRIS (a cura di), « Film 68/69 », New York, Simon & Schuster, 1969, pp. 281, in 8° - $ 6.95.

Per il secondo anno consecutivo l'Associazione dei critici americani ha curato una raccolta delle recensioni ai film più importanti dell'annata, apparse su settimanali e riviste non specializzate. I critici rappresentati sono quattordici e offrono un ventaglio assai articolato di opinioni e tendenze: dal sofisticato snobismo di Pauline Kael del « New Yorker » al filologico impegno di Hollis Alpert della « Saturday Review », dal vasto umanesimo di Stanley Kauffmann (« New Republic ») alla — moderata — tendenziosità di Andrew Sarris (« The Village Voice »). In U.S.A., spesso, anche i settimanali di varietà a più larga diffusione — da « Time » a « Newsweek » a « Life » — affidano le loro rubriche a critici di notevole prestigio, che non si limitano a divagazioni ma assolvono con serio impegno il loro compito. Questa antologia — che presenta una sessantina di recensioni: praticamente, il meglio della stagione in esame — ne dà un saggio abbastanza indicativo.

le schede dei libri sono di Aldo Bernardini e Guido Cincotti

AI FUERALI C'ERANO TUTTI

DI CLAUDIO BONDI' E GIUSEPPE CINO

REQUIESCAT. Non è un western. Lo sanno tutti, ora che l'agonia sofferta per lunghi anni è terminata: il Cinema è morto. Pare che ancora non si sia levato nessuno per gridare un fatidico « viva il Cinema! ».
E' naturale che sia morto sfarfallando gli ultimi chilometri di pellicola supercolorati, magicamente stereofonizzati, magistralmente supervisionati da registi di numerose troupes o anche, ed è il caso ancora più triste, impiccandosi silenzioso come Philippe Garrel nelle volute incomunicanti (come sarebbe felice Toti) di interminabili sequenze fatte dalle robuste spinte dei macchinisti più che dall'estro inventivo del nostro ventiduenne enfant prodigo, più che prodige, considerati i milioni versati agli stabilimenti di sviluppo e stampa.
Dante si strofina le mani, in quel gesto che gli è sempre stato caro, e conferma la validità della legge del contrapasso. Settanta e qualche lustro di storia, altri settanta anni di Tv: così Minosse ha decretato avvolgendo le lunghe spire della coda, nonostante gli interventi hollywoodiani tutti tesi a resuscitare il MORTO.
Venezia e Pesaro, Locarno e San Sebastiano, Taormina e Sorrento: pare che la necrofilia registri una progressione spaventosa.
Come si diceva l'agonia è stata tremenda: a nulla sono valsi gli interventi di celebri cerusici, professori di moviola, di plus x, di superpanavision '70, e tantomeno gli accorgimenti di quella genìa artigianale, onesta e tanto triste, di personaggi fiduciosi della loro Arriflex 16 mm., che portano in spalla ad ogni occasione.
Ai funerali c'erano tutti.
Notato E.G. Laura che, appunto, si è accinto al confezionamento di una nuova rivista: Filmstoria; ovvero a scrivere di Cinema usando categoricamente il passato remoto, in casi del tutto straordinari il passato prossimo, ma mai più, e sinceramente ce ne doliamo (Peppe ed io), il tempo presente o il participio futuro.
Il Caro Estinto non ha lasciato eredità né, ovviamente, eredi. Pare che Fellini, tanto sensibile, sia scoppiato in lacrime nonostante folle di clowns gli danzassero intorno, tra frizzi e motti, tutti tesi a rallegrare il Maestro. Gli unici che escono soddisfatti e per nulla impauriti da tale tragica circostanza restano gli strutturalisti. Pare, infatti, che si vada mormorando di orecchio in orecchio che anche lo stato di morte è una struttura e che quindi si potrà proseguire a strutturare o ristrutturare a piacimento.
Ma la situazione obiettiva pure con consensi e dissensi (come sarebbe felice Micciché) rimane la attuale.
Proponiamo consessi e consensi di ingegni italici che si riuniscano in tavole rotonde onde stabilire, una volta per tutte, cosa fare dei rimanenti milioni di chilometri di pellicola che corrono il rischio di restare inutilizzati.
Peppe ed io proponiamo (ci venga perdonata la presunzione) una operazione (mai più dire opera, solo ed unicamente operazione, perché in caso contrario Silva si stizzisce e batte i piedi) molto semplice:
tagliando fotogramma per fotogramma distribuire ai fagocitatori cinematografici, i così detti homines cinematografantes o cinematografandi causa, o più semplicemente homines cinematografici da non confondere con i sapientes, una sorta di santini ricordo con una riproduzione fedelissima di una inquadratura di Odessa, o il lago ghiacciato, o Anita Ekberg a fontan di Trevi, o anche dell'uomo che sopravvive alla lotta intentata contro di lui da Renzino, ecc. ecc.
Dante, con lo spirito che lo ha sempre distinto, consiglia una fornitura per Mac Laren che potrebbe così, una volta per tutte, occupare il resto dei suoi giorni a graffiare pellicola.
Ciò che ci ha meravigliato, francamente non se lo aspettava nessuno, che sia stata promossa dalle autorità com-

petenti una autopsia per stabilire che morbo ha stroncato il robusto e fiorente vegliardo. Ma signori!? Qui si corre il rischio di peccare per troppa ingenuità o troppo scrupolo. Vecchiaia, vecchiaia ed ancora vecchiaia. Questa l'unica causa reale del decesso.

E' tremendo pensare che se ne parli tra noi, come cospiratori, diciamolo a tutti: il Cinema era decrepito. Si erano avuti i primi sintomi di una arteriosclerosi galoppante già venti anni or sono, quando venne dall'America quella sua affine, la Televisione, e si ebbe l'impressione che le possibilità di una reazione se non sul piano della quantità della informazione, ma almeno sul piano della qualità, era estremamente difficile.

Diciamo una volta per tutte (Peppe è d'accordo) che a tutt'oggi il metodo industriale per confezionare un film è dispendioso, altamente antieconomico e arretrato rispetto ad altre tecniche.

CAP. UNO: L'ANALISTA
(analisi + intervista)

Consideriamo i tempi di lavorazione necessari per giungere ad un prodotto finito consumabile, a prescindere dal valore del film — la quantità di tecnici, di addetti ai lavori con funzioni più o meno specifiche, di attori, di procedimenti negli istituti di sviluppo e stampa e le successive ore impiegate per il montaggio, la sincronizzazione, qui da noi il doppiaggio, altrove le didascalie — per renderci immediatamente conto che si tratta di una tecnica antiquata. O per lo meno considerare che il suo sviluppo non è stato proporzionale al livello di innovazione subìto da altre tecniche negli ultimi quaranta anni.

A noi sembra che non sia cambiato nulla di sostanziale, di veramente (anche se la parola è un po' squalificata) rivoluzionario nella tecnica cinematografica dal 1927, anno del sonoro, ad oggi. La contraddizione è tutta qui. Questo il motivo principale della estrema fatica con cui, autori ed opere, si inseriscono in un tessuto connettivo che necessita oggi, per sua stessa conformazione, un modo molto più agile e spedito di intervento.

Facciamo l'esempio del cinema politico: è naturale che un tipo di azione in tal senso avrà sempre l'handicap di risultare arretrato rispetto alla realtà del momento. Così nella maggioranza dei casi. Ovviamente ogni teorica ha le sue eccezioni. Lo hanno dimostrato in passato e lo dimostrano tutt'ora i cinegiornali cubani, non ultimo quel « Terzo mondo, terza guerra mondiale », di Espinosa presentato ed apprezzato a Pesaro.

Ma al di fuori della cinematografia che proprio in quanto partecipe di un momento rivoluzionario ha rivoluzionato anche una parte di sé non ci sono alternative credibili in un breve arco di tempo. Ovviamente il riferimento è valido per il solo cinema cubano; quello sovietico, ad esempio, soffre invece di una burocratizzazione, rispecchia cioè un altro tipo di situazione: fa fede il « Delitto e castigo » presentato a Venezia.

Ma Pesaro è stata anche l'occasione del debutto di un ex allievo del C.S.C., al suo primo film dopo il saggio prodotto dal Centro: Peter Del Monte.

Lo sottolineamo non per amore di confraternita, ma perché l'opera di Del Monte, « Le parole a venire », prodotta dalla Tv, ha una impostazione stilistica rigorosa, fatta di accorgimenti semplicissimi, che si propone per una analisi con l'autore un pochino più approfondita.

Miccichè: ...questo film era stato già chiamato in causa da Baldelli, no forse mi sbaglio, da Leonetti e poi anche da Tomasino, molto di corsa. Se vogliamo adesso riallacciarci anche a questo film proseguendo il discorso oppure no... ...c'è nessuno che... mi pare di no... e mi pare quindi giusta punizione per l'autore che non c'è non parlare del film.
Uno sconosciuto: no, l'autore non è che non sta qui in sala perché se ne è andato per i cavoli suoi! Il dibattito doveva essere sul film di Del Monte alle cinque...

Micciché: ...questo chi lo stabilisce?
Lo sconosciuto: ...questo era quello che si sapeva, poi improvvisamente...
Micciché: ma lei quando è arrivato a Pesaro?
Lo sconosciuto: io sono arrivato dall'inizio...
Micciché: e allora lei, se è arrivato dall'inizio, sa che ogni dibattito è avvenuto sul film della sera precedente, sul film della mattina e quindi, in terzo luogo, sul film della sera.
Lo sconosciuto: no, fino ad ora...
Micciché: oddio mio, mi permetta, sul film di ieri sera « La ricostruzione », sul film « Ice » e quindi sul film di Peter Del Monte... solo che se Peter Del Monte non c'è... Menon, chiede la parola.
Menon: scusate, ho chiesto di parlare...
Micciché: avanti, mettiamoci a sedere... su...
Menon: ...io invece vorrei intervenire sul film di Peter Del Monte perché mi pare che, anche se l'autore non c'è, lo farà per ragioni sue... per ragioni sue...
Micciché: ma siediti, ...non è il caso... è tanto doloroso stare in piedi...
Menon: non è il caso, sì... di non parlare di un film che mi sembra piuttosto importante...
Micciché: o... però!
Menon: perché secondo me, e non è una metafora, è il primo film che coscientemente si pone il problema della classe operaia in Italia. Finora non ce ne erano stati... c'erano stati dei tentativi, dei comizi, delle cronache, dei documenti, quali più, quali meno interessanti... questa volta c'è un autore che dichiaratamente è borghese, non appartiene alla classe operaia, e tanto dichiaratamente che si ispira a, liberamente quanto volete, un racconto di un autore che è al centro di tutta la speculazione, la crisi, di almeno due generazioni; parte da questo autore (Camus, n.d.r.) e invece di girare un film demagogico, gira un film mettendo in primo piano l'unica cosa che poteva mettere: se stesso. Se stesso borghese nei confronti di una problematica che sente sua, che lo riguarda direttamente, ma che ha il pudore, sacrosanto pudore, di guardare dichiarandosi incapace, impotente o privo di strumenti più adeguati di analisi; allora costruisce un film che è fatto di pause, di silenzi, di rapporti e che mi sembra un esempio da manuale di quella che chiameremo umanità ed onestà della macchina da presa, quando lo è, e lo è molto raramente; secondo me lo è anche nel film di Kramer (« Ice », n.d.r.), non sono intervenuto prima su questo film perché mi aveva preso un nervosismo acuto, che credo si veda anche in questo momento, sul tipo di interventi che si sono per lo più sentiti e sapevo che sarei dovuto intervenire sul film di Peter, perché fra l'altro è un amico, un amico che ha fatto un bellissimo film che va difeso, va difeso e va sottolineato che il film è molto importante. Va sottolineata anche un'altra cosa...
Micciché: va difeso da quale attacco?
Menon: ...un attacco c'è stato prima, è stato accusato di neorealismo...
Micciché: non è un delitto...
Menon: sì, è un delitto. Nel modo in cui è stato detto evidentemente sì... ...dicevo, va sottolineato un altro fatto, che stranamente questo film, che per me è quello che ho detto, è prodotto dalla televisione. Figuriamoci un po'. Mentre si sa, lo abbiamo detto tutti tante volte, che soltanto in canali alternativi, soltanto in circuiti di opposizione eccetera eccetera e tutti i bei neologismi e sinonimi che abbiamo coniato, chi più chi meno, da due anni a questa parte, soltanto questo tipo di canali, questo tipo di produzioni può garantire il film, il prodotto, di classe, per la classe, sulla classe eccetera; finora questi tentativi fatti hanno ottenuto il contrario, a mio parere naturalmente; ora c'è un film prodotto da quanto di più evidentemente statale...
Micciché: parastatale...
Menon: parastatale, parasistematico, tutto quello che vuoi tu,... di cui vorrei che si discutesse. Io non ho voluto fare una sparata, semplicemente non ho accettato nessun tipo di esagerazione provocatoria... vorrei che si discutesse, perché il film riguarda problemi italiani, e bene o male ci troviamo ad agire in Italia, e perché è il film più importante di oggi.
Micciché: mi pare che Menon abbia espresso la sua opinione, abbastanza precisa, si può

consentire o meno,... Menon, ho la sensazione che il tuo messaggio cade nel vuoto... Aprà, cosa dicevi?
Aprà: dicevo di spostare il libattito a domani, quando si parla del « Contratto », altro film sulla classe operaia... mi pare interessante...
Miccichè: non credo che si possa fare un confronto tra un film di « finction » realizzato per la Tv e un documentario prodotto dalla Fiom, dalla Fim e dall'Uil, mi pare...
Aprà: tutti i film si somigliano, sono tutti pellicola...
Miccichè: ah, nella notte tutte le vacche...
Aprà: guarda che la distinzione tra documentario e finzione è vaga...
Miccichè: la distinzione è nell'uso...
Aprà: è una questione di generi, il produttore non cambia il prodotto... è il lavoro che lo cambia...
Toti: il prodotto potrebbe cambiare il produttore...
Miccichè: anche il produttore il prodotto... comunque francamente mi pare che sul film di Del Monte si possa consentire o dissentire ma non mi pare che il silenzio sia una forma di reazione, è un film forse discutibile che ha certe intenzioni, forse non realizzate, forse sì, non è che io non abbia una opinione in materia, ma io non posso inventare gli interventi, non è che Del Monte nel frattempo è arrivato? ...no?! Insalutato ospite.

(registrazione dalla sala del Teatro Sperimentale di Pesaro)

Peter Del Monte, invece, ha chiaccherato a lungo con noi il giorno dopo la proiezione di « Le parole a venire ». Il film vuole essere soltanto la presentazione di una giornata operaia in una piccola azienda dove la coscienza di lotta e di classe ancora non si è completamente specificata data la struttura tipicamente familiare, ma non per questo meno padronale, del rapporto di lavoro. Diciamo che è il viaggio di una presa di coscienza, di una coscienza a venire, cioè è una premessa per un discorso e azione che giungerà a maturare.
Il film, prodotto dalla Rai Tv è di semplice lettura, ma segue una metodologia espressiva nuova, al di fuori dei consumati codici neorealistici, che mette efficaciemente lo spettatore in grado di partecipare a queste giornate e di farne parte come alter ego dialettico.
Gli spazi visuali non prevaricati da nessuna parola offrono allo spettatore la possibilità della riflessione critica facendolo entrare nella logica di una situazione che si presenta senza soluzioni aprioristiche. E' un film valido, sulla e per la classe operaia che si presenterà dagli schermi televisivi (se non verrà modificato dalle forbici di via Teulada) come uno dei discorsi più utili e meno pretestuosi di questi ultimi anni. In questo caso l'intelligenza dell'autore e dello spettatore basteranno per intercomunicare attraverso un mezzo che, della parzialità e nella difesa degli interessi più ottusi del padronato, fa la propria politica operaia. Il lavoro di Del Monte è quindi utile, è utile anche come esempio di come in ecomonia e senza fracasso si possa fare una operazione demistificatrice utilizzando per comunicare una struttura mistificatrice quale la Rai Tv. Non saltano ponti né si costruiscono barricate, ovviamente, la rivoluzione farà a meno del cinema. Un cinema rivoluzionario verrà dopo.

Del Monte: ...non ho molto da dire su questo film... su l'altro ho più cose da dire perché è più specialistico (« Fuori campo », n.d.r.) ...questo l'ho voluto fare semplicissimo...
Cino: c'è una ragione precisa nell'aver usato quel tipo di linguaggio... cioè per riuscire a far passare attraverso la televisione un certo discorso...
Del Monte: ...sì, però è una operazione direttamente connessa ad un fatto linguistico, non una operazione strategica all'interno della Rai Tv,... una operazione linguistica nel senso che mi sono proposto di fare qualcosa che dal punto di vista comunicativo fosse

direttamente percepibile e non, invece, che potesse passare in Tv. Se è passato, è passato perché è la sua struttura che lo ha permesso...
Cino: cioè lo stesso discorso fatto con una analisi diversa probabilmente non sarebbe passato...
Del Monte: comunque io non ho avuto alcuna necessità di altre strutture, non ho sentito manipolazioni dall'esterno...
Bondì: questo film avrà una programmazione normale in Tv?
Del Monte: sì dovrebbe essere programmato il 14 ottobre...
Bondì: con quel sonoro...? (A Pesaro la copia presentata aveva una colonna sonora incomprensibile n.d.r.)
Del Monte: ...no! ...ha la colonna magnetica...
Bondì: lavorare con la televisione è avvenuto in quali termini... che tipo di rapporto hai avuto con la Tv?
Del Monte: il film fa parte del servizio sperimentale che, non sto a ripetere lo sanno tutti, serve di copertura liberale alla televisione e i contratti che il servizio fa per chi lavora per esso sono irrisori rispetto alle cifre stanziate per gli altri servizi... i vincoli di contratto erano quelli tipici di ogni produzione televisiva, c'è una clausola in cui si dice che una volta terminato il lavoro la televisone si riserva di manipolarlo con l'intervento o senza del regista.
Bondì: quindi la televisione potrebbe stravolgere il significato del tuo film?
Del Monte: sì, certo... l'unica cosa che potrei fare è ritirare il nome...
Bondì: come garanzia mi sembra un po' poco... Passiamo ad un altro argomento: lo scopo di questa « non-intervista » voleva essere quello di fare un punto della situazione, sulla condizione di chi lavora e di chi ha lavorato al Centro Sperimentale e sulle possibilità che esistono per chi esce dal Centro di inserirsi, sempre che lo voglia, in attività cinematografiche. E' chiaro che la esperienza del biennio trascorso sia stata completamente diversa dalla nostra, voi avete dovuto affrontare una situazione di crisi che poi si è risolta e che però ci ha fatto ereditare una serie di incertezze, incongruenze, di momenti in cui le cose non sembravano affatto chiare. Ora volevo domandarti, quindi, se credi che sia un fatto tutt'ora consigliabile frequentare il Centro Sperimentale o piuttosto rivolgersi a istituzioni completamente diverse...
Del Monte: io, appunto, ho avuto una esperienza del tutto particolare anche perché il mio periodo di Centro è stato un periodo di cambiamenti, quindi di confusione, di incertezza; oggi consiglierei di fare il Centro soltanto per una ragione strettamente tecnica, ammesso che le cose siano cambiate, perché durante il mio periodo neanche il lato tecnico abbiamo potuto approfondire fino in fondo, siamo usciti con una preparazione tecnica tutto sommato abbastanza superficiale... però il Centro a me personalmente è servito, perché con il Centro sono riuscito a fare il mio primo film, anche se con grandi sforzi, un film in cui credo e che mi è servito per lo sviluppo di un discorso mio...
Bondì: scusa, ma non si corre il rischio con questo film di fine anno che questa opera sia semplicemente una verifica personale, di quelli che sono gli intenti e le aspirazioni più o meno represse di ciascun « regista » e che non vada, però, mai più in là di questo..., secondo me il grosso problema di questo saggio finale con una relativa scarsezza di prove precedenti è quello di immetterci dentro non solo il proprio passato, ma anche di voler verificare in un'ora e in sei milioni, o cinque, o tre, quanti saranno, tutta la propria condizione. Credo che tu dovresti averne risentito...
Del Monte: sì, soltanto che altre operazioni si possono fare in contesti diversi, vale a dire a fianco di persone con cui si è lavorato seriamente per due anni; allora è chiaro: fare il saggio finale potrebbe avere un valore ma si potrebbe fare tante altre cose, più formative e più importanti in senso collettivo. La mia esperienza è stata personale proprio in questo senso: mi sono trovato a contatto per due anni con persone con cui non ho stabilito alcun rapporto, e quindi l'unica cosa seria da fare, che rimaneva da fare, era questo tipo di verifica personale.
Cino: che tipo di difficoltà hai trovato per la distribuzione del tuo film prodotto al Centro?
Del Monte: difficoltà enormi perché il Centro si è completamente disinteressato di

qualsiasi aggancio con distribuzioni affidando a me che non ho nessun tipo di contatto in merito, ogni responsabilità al riguardo, il che è veramente assurdo; non solo, ma durante la lavorazione del film essendomi trovato in condizioni finanziarie difficili perché avevo sballato di poco il preventivo, ho rischiato di arenarmi in fase di montaggio: così son dovuto ricorrere a privati, Marco Ferreri, Renzo Rossellini, i quali mi hanno aiutato a terminarlo. Quindi assoluto disinteresse da parte del Centro Sperimentale che invece, una volta terminato il film, si compiace di averlo prodotto.

Bondì: e tu credi che questo disinteresse possa essere stato un motivo per cui dal tuo biennio credo siano stati prodotti due soli film, il tuo e quello di Diaz, ch'io sappia. Per esempio, il film di Silva, il film che doveva essere una sorta di posizione politica, è rimasto immontato... pensi allora che la colpa sia totalmente di un certo tipo di allievo o anche una corresponsabilità del Centro Sperimentale?

Del Monte: io credo soprattutto nelle persone: la non riuscita di altri film, che invece erano stati all'inizio strombazzati a destra e a sinistra sta a dimostrare che tentativi di voler fare lavori a carattere collettivo, se non hanno all'origine dei seri intenti formatisi già all'inizio in un clima di affiatamento, di assoluta collaborazione e di impegno verso certi obiettivi precisi e concordati, si risolvono assolutamente in un fiasco, come stanno a dimostrare le varie operazioni fallite.

Cino: volevo chiederti se il Centro Sperimentale ti ha posto degli ostacoli, una volta trovata la distribuzione.

Del Monte: no, perché io, ricollegandomi al discorso di prima, una distribuzione, non avendo contatti, non la ho trovata. Adesso si parla di accordi con l'AIACE, ma non si sa nulla di preciso. Ma l'importante non sta, secondo me, in questa libertà che il Centro concede all'allievo di trovarsi una distribuzione, perché con questa libertà l'allievo si immette in un mercato di assoluta violenza e...

Bondì: e di sregolatezza...

Del Monte: ...e di sregolatezza, che invece il Centro sarebbe in grado di poter controllare, nel suo piccolo, e indirizzare verso un'altra direzione.

Cino: secondo te il Centro, dovrebbe favorire, essendo un ente parastatale, la circolazione dei suoi film attraverso una distribuzione che sia alternativa per un certo tipo di prodotto.

Del Monte: non soltanto favorire, imporre. Proprio perché è un organismo parastatale.

Bondì: volevo tornare all'argomento precedente, ovvero sul film che abbiamo visto qui a Pesaro. Il fatto che mi ha più interessato non è stato il contenuto, che francamente ho trovato un po' povero, cioè appena delineato con delle grosse possibilità di approfondimento che sono però lasciate all'intuizione dello spettatore, più che legate ad un effettivo discorso per immagini, ciò che mi ha interessato è un certo stile che tu hai usato, non so se sia il tuo modo solito, ovvero usare l'inquadratura e il movimento di macchina in una maniera estremamente misurata. Ho osservato che in tutto il film hai usato una sola volta lo zoom. Credi che tutto ciò sia una necessità per chi voglia lavorare per la televisione, cioè per chi voglia comunicare, o si tratta di un modo che ti è naturale e che hai verificato in questo film?

Del Monte: è una maniera mia di girare. Sono ben lungi dall'istituzionalizzare una maniera di girare quindi a me personalmente, di fronte ad un certo tipo di realtà, usare lo zoom può anche dare fastidio però sono ben lungi dal dire, come fanno tanti, che lo zoom di per sé è immorale. Il cinema è una maniera di porsi di fronte ad una realtà e cambiando la realtà cambiano anche le maniere di girare. Ne « Le parole a venire » avevo già risolto a priori ogni questione di stile. Proprio per natura non sono portato verso un cinema di informazione, quindi il fatto di trovarmi di fronte a degli operai non ha causato la necessità di informare gli spettatori sulla loro condizione, quanto di fare un discorso puramente cinematografico, nel senso di mostrare, semmai, la mia incapacità di prendere contatto, in quanto borghese, con questa realtà. In tal senso non credo e non voglio essere un autore che si riconosce in ogni film per il suo stile, quello che a me interessa nel fare cinema è avere un metodo di lavoro, è un discorso soprattutto metodologico, e siccome propendo per un tipo di cinema non autoritario, che non imponga delle soluzioni, ecco che sono portato a mettere i discorsi su un piano di assoluta parità,

senza fornire necessariamente delle risposte immediate perché ritengo più utile riflettere su certi dati anziché fornire le risposte ai dati stessi.

Bondì: mi sembra che quanto dici sia in parte in contraddizione con il film che abbiamo visto. Il film contiene delle indicazioni abbastanza precise e non lascia, non vorrei che la si lasciasse, una totale libertà allo spettatore di trarre le sue conclusioni. Il discorso del camionista, alla fine, che è il nucleo ideologico del film, è un discorso che lascia una, ed una sola, possibilità di interpretazione.

Del Monte: il discorso del camionista è una prospettiva precisa, solo che nel film fa parte di una economia filmica in cui sono presenti anche altri elementi, magari contrastanti... c'è un rapporto tra i vari piani puramente esistenziali e certe scelte di tipo politico...

Bondì: durante la proiezione io mi trovavo in mezzo ad un gruppo di supercritici i quali hanno sghignazzato ascoltando Pergolesi sul camera-car dell'operaio. Pergolesi è stata una scelta occasionale, occasionale come autore, o aveva per te un significato preciso?

Del Monte: non sono un musicofilo, avevo bisogno di creare una pausa cinematografica, quindi Pergolesi...

Bondì: siccome il discorso sul rapporto musica-immagine non è un discorso semplice, è un rapporto che richiederebbe un regista musicista, almeno in alcuni casi, e siccome la realtà dell'operaio è molto lontana dalla realtà della musica di Pergolesi, si poteva pensare ad una funzione di straniamento della musica rispetto all'immagine e quindi, come scelta, motivata da quel punto di vista di stile che tu rifiuti ma che secondo me è importante.

Del Monte: difatti in quel caso la musica sta proprio al di fuori dell'immagine, la sorveglia... ho voluto dare il senso che si stesse girando un film su un uomo che cammina, piuttosto che fare un discorso preciso sull'uomo che cammina.

Bondì: perché la musica si spezza improvvisamente, dando addirittura l'impressione che sia un difetto di colonna sonora?

Del Monte: perché ad un certo momento mi stufo e taglio.

Cino: in che prospettiva vedi, con il tuo metodo di lavoro, la tua passata e presente attività cinematografica, ovvero in che modo vedi inserito il tuo lavoro cinematografico nei problemi della società; lo consideri come coscienza critica nei confronti del pubblico che riceve o soltanto come una ricreazione di motivi che persistono all'interno di una società?

Del Monte: io credo nel cinema come mezzo di conoscenza. Oggi si sono prese varie strade... per me si tratta di un cinema che fornisca tutti i dati perché poi lo spettatore possa trarre una scelta. Ma io credo anche al cinema d'arte per dire una parola brutta, cinema d'arte che naturalmente non si riferisca a sperimentazioni evasive o disimpegnate, ma un cinema che sperimenti continuamente in una forma artistica quegli stessi problemi che sono tipici del nostro tempo, quindi aiuti attraverso una mediazione artistica, quel processo di conoscenza che ciascuno di noi porta avanti.

Bondì: credo che l'unico rischio di questa posizione sia che troppo spesso l'arte media a tal punto che risulta incomprensibile il contenuto da comunicare.

Del Monte: personalmente credo alle verifiche esclusivamente linguistiche, nel senso che non si può massificare il pensiero, proprio perché non esiste un solo pensiero ma tanti pensieri diversi e ciascuno ha una sua autonomia, una sua libertà, un suo diritto; quindi esistendo tanti pensieri diversi esistono tanti linguaggi diversi, pazienza, ci saranno linguaggi per spettatori specializzati e linguaggi per spettatori non specializzati. E' un fatto interno al linguaggio...

Bondì: sei d'accordo con i livelli di lettura differenziati...

Del Monte: certo.

Cino: e allora quale è la tua opinione sul sistema didattico, pedagogico, di Rossellini?

Del Monte: io ho visto qualcosa delle ultime trasmissioni di Rossellini in televisione, come linea di impostazione sono d'accordo solo che...

Bondì: è il risultato che ci lascia perplessi...

Del Monte: sì, francamente mi lascia un po', perplesso. Ho visto un paio di puntate de « La lotta per la sopravvivenza » e lo trovo di una superficialità e di una pigrizia che non mi sarei mai aspettato dal maestro del cinema italiano.

Cino: in ogni caso un tipo di analisi cinematografica che con metodi diversi saresti disposto a continuare...
Del Monte: purché per didattica non si intenda un atteggiamento disimpegnato verso un tipo di scelta politica.
Bondì: ...credo che si possa fare didattica, introducendo nella didattica una scelta: la didattica non è un fatto asettico che di per sé non ha un impegno.
Del Monte: poi io non credo all'atteggiamento di Rossellini per cui la storia insegna, la storia di per sé non insegna un bel cavolo, bisogna tirar fuori dalla storia certe cose che possano chiarire le nostre contraddizioni... il fatto di informare è rispolverare pagine e pagine di manualetti...
Bondì: di Bignami...
Del Monte: ...è secondo me soltanto spreco di pellicola.
Cino: il tuo discorso cinematografico verso quale classe maggiormente è teso ad indirizzarsi. Cioè verso quale classe tu credi sia più utile fare un certo discorso: le classi subalterne, la piccola borghesia, la media borghesia...?
Del Monte: il fatto è che io sono legato a certi discorsi del tutto particolari che non vanno assolutamente di moda oggi, discorsi di derivazione esistenzialista, e quindi mi rivolgo ad un certo tipo di spettatore sensibilizzato. Per quel che riguarda una impostazione classista non cerco mai di fare distinzioni a priori... ne faccio al livello linguistico... con « Fuori campo » per esempio mi rivolgevo ad un pubblico specializzato, invece con il lavoro televisivo ho voluto abolire ogni tipo di diaframma culturale, per svolgere lo stesso tipo di discorso ma in termini chiari e onnicomprensivi.
Bondì: quindi una disponibilità totale, senza preclusioni iniziali, nella consapevolezza del proprio essere legato ad una cultura, legato quindi ad una tradizione borghese della cultura...
Del Monte: sì.

CAP. DUE: COME TI CHIAMI AMORE MIO?

Non si tratta di definire un modo o modi diversi di « fare cinema », si tratta più precisamente di valutare in maniera critica l'atteggiamento che gli autori pongono nei confronti del loro lavoro. Si è fatto e si fa cinema in modi diversi o anche in nessun modo, ma ciò non ci interessa perché non ci interessa la «Storia del cinema», non è utile alla nostra conoscenza.

Ciò che più ci è utile è la presa di posizione degli autori nei confronti di realtà o/e irrealtà che risulterebbero comunicate, trasformate, annullate, violentate dall'oggetto strumentale che è la macchina da presa.

« Come ti chiami amore mio? » di Umberto Silva è la posizione dell'autore nei confronti del cinema stesso, è il cinema autoriflettentesi che autoironizza sulla propria natura e si autodistrugge travolgendo con sé, dice l'autore, i meccanismi linguistici sanzionati dagli attuali sistemi politici.

A nostro avviso, Silva riesce soltanto a distruggere quella che è la struttura più arteriosclerotica, già sulla strada del cimitero che è il cinema di prosa, se così vogliamo definirlo. Silva delude lo spettatore che si attende la storia, le soluzioni, le conclusioni, e il ritornello finale che chiude il film ne è una testimonianza e intenzione precisa. Ma la dissacrazione del cinema in quanto tale e nelle intenzioni di Silva è stata già fatta e con risultati certamente più validi da Godard, che pure oggi, guardando il vicolo cieco in cui andava ad infilarsi ha scelto una più precisa militanza politica, operando nei confronti di una comunicazione didascalica delle più sintomatiche tenzioni rivoluzionarie oggi presenti nel mondo. Per non parlare poi dell'underground che ha svolto una sua precisa funzione nella distruzione dei codici linguistici che Silva ci ripropone inconsapevolmente senza affatto distruggerli. Vengono in mente Andy Warhol con « The restaurant » o certi film dei fratelli Mekas.

Il paragone ovviamente è fuori lungo e va preso misurando bene le stature. In questa misura l'operazione

di Silva è una manifestazione di retroguardia culturale, quindi inutile. L'autore distrugge ben poco; la sua ironia sociologica, anche se intelligente, rimane sul terreno esclusivo della battuta colta al volo, della critica da caffè o da salotto di piccoli borghesi, magari di « sinistra ». Nel film, che fa anche il verso, ironizzando, a tipici linguaggi cinematografici borghesi, (Fellini, Antonioni, Godard ecc.) la distruzione dell'unità si ricompone attraverso la unidimensionalità di arrivo. I cocci rotti si ricompongono e i lunghi carrelli si avviano alla conclusione, alla stessa conclusione di quei codici linguistici che l'autore voleva distruggere.

Il non-essere del film è recepito da tutti e la fruizione è anche gradevole, come invece non vorrebbe Silva. Il film è a volte brillante nella sua volontaristica intenzione distruttiva; ma l'operazione che utilizza stilemi linguistici « che gli attuali sistemi politici sanzionano » si ricompone e alla fine il risultato è un film piacevole che fa a volte sghignazzare la periferia del nostro umorismo, ma che rimane prigioniero di una non struttura filmica già conosciuta, quindi non messa in discussione. Senza voler entrare nel merito di una « operazione » che per la sua intenzionalità avrebbe forse, con risultati più seri, dovuto evitare i cento e passa milioni di produzione, le attrici di nome, i lunghi mesi di elaborazione e di montaggio alla ricerca del nonsenso per giungere alle contraddizioni dell'autore, quando afferma di aver voluto compiere un atto di sabotaggio nei confronti dei produttori distruggendo il lavoro a lui affidato. E' ovvio che i colpi di spillo non fanno morire un elefante ne fanno gridare alla scoperta o alla rivoluzione.

« Come ti chiami amore mio? », per saperlo aspettiamo un tuo prossimo lavoro. Per ora non rimane altro che un punto interrogativo e un grosso equivoco. Grossi equivoci e ancor più grosse discussioni tra i tavolini del bar di fronte al Teatro sperimentale. Abbiamo assistito al formarsi e al repentino distruggersi di gruppetti concordi. Le malattie e la morte come abbiamo detto sopra analizzate con fredda determinazione, senza pietà: per un pugno di fotogrammi qualche ora di verbalismo.

Peppe ed io, « intelligentemente ossequiosi », non abbiamo avuto modo di dire la nostra. La nostra è una fiaba. Ma le fiabe sono collegate spesso alla realtà (Lévy-Strauss è con noi).

FIABA PER IL CINEMA FUTURIBILE

Cinema uguale arte dell'apparenza. Riproduzione del visibile, dei sogni, della psiche, della fantasia, dei pregi e dei difetti, dei grandi e dei piccoli. Il cinema di per sé non è materia, sfugge la materia come se si contaminasse. Invece cinema come materia è fotografia della Materia.

Inizia la storia d'amore futuribile: un lungo viale alberato, se volete con un ruscello al lato, un uomo e una donna che camminano tenendosi per mano. Lungo carrello laterale a seguire i due e il paesaggio retrostante. Gioco di muscoli, gioco di giunture, gioco di sistema nervoso. Come la mano dell'uomo tocca la donna, accelerazione delle pulsazioni.

PPP del cuore. Dalle orbite vuote dei teschi teneri sguardi immaginabili nelle convulsioni elettriche dei circuiti cerebrali. Si parlano. L'aria rotola dalle bocche in spirali vorticose di micromateria. Il loro respiro si spande nell'alta percentuale di CO_2 presente nell'aria.

Il fiume scorre usuale navigato da cigni dalle zampe palmate, come stantuffi aritmici e metallici. Nell'acqua miliardi e miliardi di microrganismi confusi tra lische di pesci che nuotano, negli alberi ben visibile la fotosintesi clorofilliana. I due si fermano davanti al chiosco di un gelataio: comprano due gelati. Macchina a mano su i due che leccano il gelato. Lo scheletro del gelataio sorride. Radiografia del gelato che scende lungo l'esofago. Si confonde nel pantano delle mucose e non fa in tempo a giungere nello stomaco che già non è più. Sorridono: denti cariati tre, due ricoperti d'oro, uno impiombato. Il sorriso è diretto anche alla robusta struttura del gelataio, che ebbe un femore rotto anni prima e fa bella mostra di un chiodo d'argento. Il parco termina in un viale percorso dalla folla frettolosa e malaticcia rinchiusa nelle strutture molecolari delle loro automobili. La speculazione edilizia ha fatto centro un'altra volta. La panoramica sul cemento armato è terrificante. Bolle

d'aria tra tra le armature di ferro scadente e crepe pericolose nelle colonne portanti. I due attraversano la strada in un vortice di materia che si corrompe. Il motociclista fermo al semaforo ha la scoliosi: farebbe bene a curarsi. Nel salire le scale del palazzo in cui abitano, i cuori affaticati battono aritmicamente. PPP delle valvole cardiache. Dalla finestra della loro stanza campo lungo a raggi x verso il parco e la folla da poco abbandonati. Domina un solo colore, gli altri si frantumano e si ricompongono nel sovrapporsi reciprocamente venendo meno l'ausilio della terza dimensione. Tutto è schiacciato nel grigio dominante. I due si tolgono lentamente i vestiti. Tutte fibre di sintesi chimica. Carrello in avanti, molto lento, sulla lampadina del comodino accanto al letto. Il filamento incandescente si rompe in uno schiocco ingigantito dal vuoto. Nella penombra del tramonto concluso, due agglomerati di molecole fatte all'80% di acqua si incontrano e si scontrano nel solito, triste, connubio del sabato sera.
Fine della fiaba.

Dalla mostra di Pesaro, nata sotto l'insegna della distruzione era anche prevedibile che ne uscissimo distrutti. Ad ogni modo per maggior sicurezza siamo fuggiti due giorni prima della conclusione, evitando di essere coinvolti in un finale che dovrà essere stato terrificante. La « distruzione » ha fatto crollare ovviamente il tempio che la ospitava, così anche i Filistei che la gestivano sono rimasti sotto le macerie, inconsapevoli autori delle proprie sfortune. E' probabile, ma non sperateci tanto, che dalle macerie nasca qualcosa di « nuovo ». Noi, per evitare aborti o artifici naturali, spargiamo continuamente sale sulle rovine della Carthago cinematografica.

Mai più una mostra. Punto. Tre volte al giorno abbiamo visto film e spettatori di film delle più svariate specie: critici filmofagi. criptofilmcritici. Nembo Kid del Fumo e bla bla « men » del nulla. Abbiamo visto e sentito molto. Parole a volte chiare, volontaristicamente «intelligenti», glutinose, spinte con fatica fuori dalla generale vacuità. Cult... ehm... ura, pol... boh... tica, riv... ah!... uzione.

I segni della nostra impotenza, l'analisi critica sulle nostre incapacità. La distruzione, l'autodistruzione la destrutturazione. L'azione è fuori sulle strade, lontano. In questi stessi giorni qualcuno della Rai Tv tentava di filmare, non riuscendoci, « i dannati della terra » che con sicurezza semplice mandavano a farsi fottere quindici miliardi di capitale aereonautico. Il più importante fuoco d'artificio di questi ultimi anni.

A Pesaro tutte le miccie erano bagnate. Noi salviamo dal crollo il film di Espinosa « Tercer mundo, Tercera guerra mundial », il film di Branca « Seize the time », qualche frase qua e là: « Le parole a venire ». Per Garrel, filmofago del Capitale, suggeriamo questa epigrafe: NON UNA INQUADRATURA, NON PIU' UN CARRELLO. NON CINEMATOGRAFERO' PIU'! PUM! Integrazione capitalistica e sottosviluppo. « Yan-diga » del franco-tunisino Moati, ovvero il colonialista perde il nome ma non la funzione. Un Easy Rided a piedi tra il sottosviluppo dello « sviluppo » del Terzo mondo. La poetica della Fabbrica e della tecnologia. Eravamo tutti seri. Quasi ci credevamo anche noi. Una mostra del mostrare, tutte le mostre sono così tutti i partecipanti sono « mostranti ». La schiumetta della celluloide europea ed oltre. Ci siamo visti tutti in faccia chiaramente il giorno del dibattito sul « Contratto », ex voto del sagrestano e profeta del futuro rappresentante Unico della classe operaia: lui, Gregoretti. Lui non c'era, c'era Carniti della Fim-Cisl. Abbiamo così udito e visto i difensori d'ufficio (Toti, Savioli, Micciché) sudare, giustificare e respingere le obiezioni di Baldelli, Leonetti ed altri. Un'operaia ha detto: « A me e ad altri compagni operai, il film è piaciuto... anche se ciò è forse un fatto negativo per la classe operaia ». I fautori della Repubblica Conciliare hanno fatto finta di sentire solo in parte.

Pubblichiamo volentieri questo intervento di Claudio Bondì e Giuseppe Cino, allievi del Centro Sperimentale, augurandoci che esso segni l'inizio di un colloquio fra « Bianco e Nero » e i giovani che oggi portano al cinema un interesse *diverso.*